



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

.14.

**Tra apologia e inchiesta.
Studi sulle prose di
Torquato Tasso**

a cura di Federica Alziati,
Maiko Favaro e Giacomo Vagni



Il volume è stato pubblicato con il contributo
della Facoltà di Lettere e Scienze Umane dell'Università di Friburgo.

La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2024 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-504-5
I libri di Emil
Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it

Sommario

FEDERICA ALZIATI, MAIKO FAVARO, GIACOMO VAGNI Prefazione	7
FRANCESCO FERRETTI Tre discorsi sul metodo. Sui «Discorsi dell'arte poetica»	11
CLAUDIO GIGANTE Sulla funzione Omero nel discorso critico di Tasso	41
MARIA TERESA GIRARDI Dalla biblioteca allo scrittoio: Tasso lettore e autore di poetica	67
ELISABETTA OLIVADESE Tasso e le forme dell'encomio: intenti apologetici nella riflessione teorica sulla prosa epidittica	87
FEDERICA ALZIATI I dialoghi sulle tracce del «Fedro»: confronti dialettici attorno all'amore e al vero	101
SILVIA D'AMICO Il dialogo «La Molza ovvero de l'amore» nella traduzione di Jean Baudoin	125
Indice dei nomi	155

Prefazione

Federica Alziati, Maiko Favaro, Giacomo Vagni

Il presente volume è l'ultimo esito di un'iniziativa promossa dai curatori a margine del lavoro collegiale, condotto da chi scrive insieme ad altri collaboratori, in funzione della nuova edizione integrale commentata dei *Dialoghi* di Torquato Tasso diretta da Uberto Motta presso l'Università di Friburgo, di prossima pubblicazione per i tipi dell'editore Bompiani.¹ Proprio dall'impegno esegetico attorno al *corpus* dialogico era nata l'idea, e sorta l'esigenza, di organizzare un momento di confronto con alcuni degli studiosi che più hanno contribuito, negli ultimi anni e talora decenni, a rilanciare la ricerca sulle prose tassiane, nella tradizione moderna in parte oscurate dall'importanza storica e letteraria della *Gerusalemme*, dell'*Aminta*, delle rime, persino del *Torrismondo*.

Pur a lungo marginalizzata negli studi e soprattutto nella percezione e nelle abitudini di lettura del pubblico, la produzione prosastica di Tasso s'impone per la propria abbondanza e per la costanza con cui l'autore si dedicò ad accrescere tale patrimonio, dalle sperimentazioni giovanili sino agli anni maturi della sua vicenda poetico-intellettuale. La rilevanza intrinseca delle prose nel complesso lascito tassiano e la loro influenza sulla formazione di generazioni di letterati hanno riguadagnato, infine, l'interesse degli interpreti più avvertiti, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del Novecento, una volta dismessi del pari alcuni duraturi pregiudizi sulla tradizione filosofico-scientifica umanistico-rinascimentale. Il vasto *corpus* spazia, d'altronde, attraverso i generi letterari (epistolografia, trattatistica, dialogistica, oratoria) e tocca tutti i più importanti temi (etici, politici, estetico-letterari, scientifici) dibattuti nel tardo Rinascimento, con una scrittura peculiare, che fonde una matrice cultissima, filtrata dalla riscoperta umanistica della tradizione clas-

¹ Un lavoro di edizione portato avanti nell'ambito di un progetto di ricerca (num. 100012_165619) finanziato dal FNS-Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica. Vi hanno preso parte, a diverso titolo, anche Vincenzo Caputo, Angelo Chiarelli, Ottavio Ghidini, Luca Granato e Pietro Montorfani.

sica greco-latina, e una riflessione vigile e persino inquieta, legata alle drammatiche vicissitudini personali dell'autore e agli sconvolgimenti epocali del suo tempo. Ne deriva una proposta ambiziosa nelle intenzioni e multiforme negli esiti, che pressoché in ogni prova mostra all'opera un lettore-interprete formidabile, capace di catalizzare e rielaborare le questioni più urgenti di un'epoca in cui convivono la ricchezza di un raffinato patrimonio culturale, antico e moderno, e la percezione sempre più acuta dei profondi cambiamenti socio-politici, se non addirittura epistemologici, in atto.

Dall'impegno alla valorizzazione di simile eredità, per quanto ben avviato ai livelli più avanzati della ricerca, ancora si attendono i frutti più maturi, prima fra tutti la messa a disposizione di versioni criticamente affidabili e modernamente annotate dei testi. Basti ricordare che l'epistolario tassiano si legge tutt'oggi nell'edizione curata da Cesare Guasti nel 1853-'55, e che per la maggior parte dei trattati (a esclusione di alcuni dei più importanti scritti di poetica, e di pochi altri) si deve ricorrere alla silloge messa a punto dal medesimo studioso nel 1875. Proprio i molteplici cantieri attualmente aperti su questo fronte hanno suggerito l'utilità di offrire un'occasione di dialogo attorno ai peculiari problemi posti da un *corpus* testuale di tale ricchezza e alle soluzioni adottate da quanti vi si dedicano.

Inizialmente pensato nella canonica struttura di un convegno, da svolgersi presso l'Università di Friburgo,² tale scambio si immaginava orientato a toccare i principali generi affrontati dalla scrittura in prosa di Tasso (discorsi-trattati, dialoghi, orazioni, epistole), per illuminarli da diverse prospettive disciplinari: storia culturale, critica testuale, esegesi, tradizione editoriale, ricezione, traduzione. Prevista in origine per il giugno 2020, a causa delle misure di sicurezza e prevenzione legate all'emergenza sanitaria allora in corso l'iniziativa è stata adattata in funzione dello svolgimento a distanza per via telematica, da marzo a maggio 2021. In particolare, per sfruttare le possibilità offerte dalla nuova forma mediale e facilitare una partecipazione ampia e diversificata, la formula del convegno è stata convertita in una serie di conferenze a cadenza settimanale, secondo il seguente programma:

² Secondo il progetto FNS num. IZSEZO_191916.

04.03.2021

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Difese pubbliche e private della Liberata. Tra epistolario e Apologia

11.03.2021

Stefano Prandi (Università della Svizzera Italiana)

Virtù empatiche in prosa e in poesia: da Il N. ovvero de la pietà al canto XVI della Liberata

18.03.2021

Federica Alziati (Université de Fribourg)

I dialoghi sulle tracce del Fedro: riprese e rielaborazioni dal Nifo al Conte

08.04.2021

Elisabetta Olivadese (Sapienza Università di Roma)

Tasso e le forme dell'encomio

15.04.2021

Francesco Ferretti (Università di Bologna)

Tre discorsi sul metodo. Sui Discorsi dell'arte poetica

22.04.2021

Maiko Favaro (Université de Fribourg)

Tasso e la nobiltà: dal Forno al De la dignità

29.04.2021

Silvia D'Amico (Université de Savoie Mont Blanc)

Il dialogo La Molza ovvero de l'amore nella traduzione di Jean Baudoin (1632)

06.05.2021

Maria Teresa Girardi (Università Cattolica di Milano)

Dalla biblioteca allo scrittoio: Tasso lettore e autore di poetica

13.05.2021

Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles)

Sulla funzione Omero nel discorso critico di Tasso

20.05.2021

Franco Tomasi (Università di Padova)

Tasso e la gelosia, tra rime e dialoghi

Con l'intento di valorizzarne anche le potenzialità formative, il ciclo è stato incluso nel programma della Scuola dottorale di Studi Italiani della Conférence Universitaire de la Suisse Occidentale (CUSO), con l'attivo coinvolgimento dei dottorandi delle Università di Friburgo, Losanna e Ginevra, intervenuti ad ogni appuntamento in qualità di moderatori. La registrazione delle conferenze, quando autorizzata dai relatori, è stata inoltre messa a disposizione sul canale YouTube 'Università di Friburgo. Prose di Torquato Tasso' (URL: <https://www.youtube.com/channel/UCaruneUiICuMynsCjIVae9w>). A fronte del venir meno della possibilità di incontro e confronto in persona, la forma telematica ha dunque permesso di raggiungere un pubblico ampio e internazionale, composto sia da studiosi di letteratura italiana attivi in tutta Europa, sia da un numero cospicuo di studenti e dottorandi. Nel complesso, oltre cento partecipanti hanno assistito ad almeno uno degli appuntamenti, e ogni lettura è stata seguita in media da circa cinquanta auditori: la buona partecipazione, e i vivaci momenti di discussione al termine delle conferenze, ci paiono confermare l'interesse per l'ambito d'indagine e i relativi cantieri di ricerca, nonché giustificare la volontà di mettere ulteriormente a disposizione gli esiti del ciclo in forma editoriale.

Nella presente sede raccogliamo pertanto un buon numero delle relazioni presentate, generosamente adattate dagli autori per la pubblicazione. Come si può notare già scorrendo i titoli, al di là di alcuni contributi prevedibilmente dedicati ai *Dialoghi*, l'attenzione è tuttora rivolta prioritariamente (e comprensibilmente) agli scritti di poetica, ossia agli interventi tassiani che più si prestano ad essere letti in funzione dell'interpretazione della *Gerusalemme* e del rapporto con la coeva, vivace discussione sul genere epico. Tuttavia, riteniamo che la raccolta possa offrire un'idea piuttosto compiuta anche delle importanti ricerche in corso sugli altri ambiti della produzione in prosa, e la offriamo ai lettori con l'auspicio che possa fornire spunti di riflessioni utili ad illuminare ulteriormente queste zone meno esplorate ma non meno significative dell'eredità tassiana.

Tre (o quattro?) discorsi sul metodo. Sui «Discorsi dell'arte poetica»

Francesco Ferretti

1. *Qualche ipotesi sulla storia del trattato*

Il presente contributo, che espone e condensa alcune delle ipotesi nate a margine di uno studio e di un commento relativo ai *Discorsi dell'arte poetica* tassiani che tra varie interruzioni conduco ormai da molti anni, reca un titolo che allude al *Discours de la méthode* di Cartesio. Tale riferimento si giustifica con il fatto che anche il protagonista dei *Discorsi* tassiani si rivela fin dalle prime righe un poeta-teorico alla ricerca di un metodo, nel momento in cui adombra se stesso dietro la formula «ciascuno che di scriver poema eroico si prepone»¹, con l'ambizione di impronta classicista a fissare non solo uno tra i metodi possibili, bensì *il* metodo perfetto, culminante in quella che è detta «l'idea del perfettissimo poema» («in questa idea nondimeno, che ora andiamo cercando, del perfettissimo poema»)². Si tratta di una formula di gusto neoplatonico che, come ha mostrato Matteo Residori, Tasso avrà cara fino ai tempi della *Conquistata* (quando l'idea sarà nel frattempo mutata) e che ha il suo più illustre precedente nell'ambizione castiglionesca a rappresentare «l'idea del perfetto cortegiano»³.

Metodo, com'è noto, è termine greco contenente l'idea di una strada da

¹ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica* (= *Dap*), in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 3-53: a p. 3.

² *Dap* 1, p. 13.

³ Cfr. M. RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 193-194 (con riferimento a B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, I XII). Si ricordi comunque anche la lettera di BERNARDO TASSO a Sperone Speroni del 19 dicembre 1559, nella quale Tasso padre si confronta con le critiche che il suo *Floridante* avrebbe potuto incontrare presso i cultori del *Furioso*: «Io so che 'l mio Poema a tutti quelli che s'hanno posto nell'animo il *Furioso* per un'idea d'un perfetto poema non piacerà» (in S. SPERONI, *Opere*, Venezia, Occhi, 1740, V, p. 346, lettera n. XXV dell'appendice di *Lettere di diversi a Sperone Speroni non più stampate*).

percorrere. Non a caso una delle testimonianze più famose circa la genesi dei *Discorsi* si legge nelle *Differenze poetiche* del 1587, dove Tasso si auto-ritrae come un viandante:

Si come nell'*Apologia* del mio poema e negli altri scritti più nuovi non è stato il mio proponimento altro che il difendere mio padre e me stesso, così in quei *Discorsi*, che m'uscirono da le mani essend'io giovinetto, non volli diminuire in alcuna parte la riputazione di quell'autore, ma cercar la verità, e trovar la diritta strada del poetare, dalla quale molto hanno traviato i moderni poeti. E ben ch'io non dovessi, per l'età mia giovenile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva qual eleggere; e mi fermai tra me stesso discorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non s'avvengono a chi gli mostri la migliore. E scrissi i miei *Discorsi* per ammaestramento di me stesso, i quali sottoposi al giudizio altrui, come coloro che dimandano consiglio⁴.

I *Discorsi*, insomma, sono un'opera auto-maieutica, che Tasso scrive per risolvere le contraddizioni tra la norma aristotelica e l'uso romanzesco, tra il paradigma di Trissino e quello di Ariosto, ossia tra il rigore della forma epica additata nei poemi antichi letti per mezzo di categorie proprie della *Poetica* e la necessità di soddisfare, prioritariamente, il gusto «isvogliato» dei tempi presenti, i quali avevano salutato nel *Furioso* di Ariosto il più avvincente e dilettevole testo poetico composto in lingua volgare⁵. Una contraddizione di questo tipo si può in parte riferire agli inizi di Tasso stesso, il quale aveva abbozzato adolescente il *Gierusalemme* (verosimilmente) tra 1559 e 1560 e poi aveva preferito esordire – senza esaurire lo slancio creativo del *Gierusalemme* stesso?⁶ – con il *Rinaldo*, nel solco apparente di quel genere (il romanzo

⁴ T. TASSO, *Delle differenze poetiche, per risposta al sig. Orazio Ariosto* (1587), in G. VENTURINI, *Orazio Ariosti e la polemica intorno alla superiorità del Tasso sull'Ariosto*, in «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia patria», s. III, XII, 1972, pp. 3-88, a p. 83.

⁵ Cfr. *Dap* 2, p. 35: «Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato; però non tanto v'attessero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessarissima era a' nostri tempi, e perciò dovea il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato».

⁶ Cfr. G. BALDASSARRI, *Introduzione*, all'ed. curata dallo stesso studioso di T. TASSO, *Il Gierusalemme*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2013, pp. 8-39; G. BALDASSARRI – V. SALMASO, *Sulla fase alfa della «Liberata»*, in «Filologia e Critica», XXXIX, 2014, 2, pp. 161-206; G. BALDASSARRI, *Cronologie della «Liberata»*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di M. BALLARINI e F. SPERA, con la collaborazione di S. Baragetti, Milano, Biblioteca Ambrosiana-ITL, 2018, pp. 3-15, dove si avanza a più riprese la proposta critica di considerare il *Gierusalemme* non come un testo autonomo, tralasciato e poi ripreso alla luce dei primi *Discorsi* (come vuole la vulgata

cavalleresco) tanto amato dai moderni⁷. È dunque opportuno che la lettura dei *Discorsi* sia complementare a quella della *Liberata*, almeno per una delle due tipologie di lettori prevista da Tasso: non già i lettori «mezzani», bensì gli «intendenti»⁸. Tuttavia c'è un'altra ragione per ritenere i primi *Discorsi* un testo essenziale, a prescindere dalla *Liberata*. Si tratta anche di uno dei più straordinari esempi cinquecenteschi di prosa argomentativa, fondata su un miracoloso equilibrio tra nitore e densità espressiva, cautela e audacia intellettuale, rigore e libertà ermeneutica. Sono doti rare che ne fanno un *unicum* non solo nel panorama della stagione coeva della teoria letteraria, nata in dialogo con la riscoperta *Poetica* aristotelica, ma anche nel panorama delle prose di Tasso stesso. Nei *Discorsi* c'è una grazia teorica, una *grace* (se è lecito reimpiegare il titolo del famoso libro postumo di Simone Weil) che è quasi agli antipodi rispetto all'umbratile *pesanteur* della prosa tassiana successiva alla carcerazione in Sant'Anna⁹; e credo abbia ragione Claudio Gigante quando scrive che questa asimmetria dipende dal fatto che è solo

critica), ma il primo stadio della 'fase alfa' della futura *Gerusalemme liberata*, sulla base di una stretta continuità tra il frammento veneziano e le prime redazioni a noi pervenute dei canti IV e V (inizialmente concepiti da Tasso come III e IV del poema gerosolimitano); cfr. *infra*. n. 51. Diversa (e forse più economica?) l'idea di considerare il *Gierusalemme* come esperimento a sé stante, poi ripreso e rilavorato alla luce di una nuova 'idea del poema', maturata dopo la composizione del *Rinaldo* e dei *Discorsi*. Questa impostazione, che fu già di L. Caretti e di altri, è stata di recente riaffermata da C. GIGANTE, *Le «arme pietose» e i «folli amori»*, in T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, introduzione e cura di C. GIGANTE, commento e introduzioni ai canti di T. ARTICO, Milano, Mondadori, 2022, pp. V-LI (pp. XVII-XVIII), dove si ricorda che la data del *Gierusalemme* prevalentemente accettata non esclude, in linea teorica, la possibilità che il frammento sia posteriore al *Rinaldo* (ipotesi che resta comunque improbabile, sia pure in assenza di «prove testuali certe», anche agli occhi di M. NAVONE, *I poemi giovanili: «Gierusalemme» e «Rinaldo»*, in *Tasso*, a cura di E. RUSSO e F. TOMASI, Roma, Carocci, 2023, pp. 19-35, p. 27).

⁷ Che comunque (cfr. *Dap* 2, pp. 26-29) ai suoi occhi (come a quelli di Sperone Speroni) non era un genere diverso dall'epica, ma una sua variante imperfetta (cfr. almeno M. T. GIRARDI, *Tasso teorico: i due tempi dei «Discorsi»*, in *Tasso*, cit., pp. 99-121, p. 103). Sulle molte soluzioni del *Rinaldo* che tendono comunque a evadere rispetto al modello ariostesco, cfr. R. BRUSCAGLI, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. CANOVA e P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, pp. 511-528.

⁸ Cfr. T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma, 1995, n. XIX, p. 166-167 (a Scipione Gonzaga, 16 luglio 1575): «Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido, ma non vorrei però solamente soddisfare a i maestri dell'arte. Anzi sono ambiziosissimo dell'applauso de gli uomini mediocri; e quasiche altrettanto affetto la buona opinione di questi tali quanto quella de' più intendenti. Prego dunque Vostra Signoria che me ne scriva quel tanto ch'avrà potuto sottrarre dal parere de' cortigiani galanti e de gli uomini mezzani».

⁹ Alludo al titolo della raccolta postuma di pensieri di S. WEIL (curata nel 1947 dall'amico Gustave Thibon, al quale si deve anche il bellissimo titolo *La Pesanteur et la Grace*), resa celebre

nel campo della poetica che Tasso ha davvero un pensiero nuovo, urgente e originale da esprimere, tornire e difendere¹⁰. I *Dialoghi* possiamo amarli per le più svariate ragioni, non certo per la vivacità dialettica, l'efficacia e il nitore argomentativo, che sono qualità precipue della teoria letteraria degli anni giovanili.

Nel momento in cui ci accostiamo ai primi *Discorsi*, corre obbligo di ricordare che quello che noi leggiamo è il testo che il bergamasco Giovan Battista Licinio (o Licino) pubblica nel giugno del 1587 a Venezia per Vasalini, tutt'uno con le *Lettere poetiche*, dando luogo a un volume con la teoria letteraria per così dire 'a monte' e 'a valle' della *Liberata*¹¹. Il testo del trattato, suddiviso in tre *Discorsi*, è dedicato a Scipione Gonzaga, il che era una scelta obbligata non solo perché l'amico e il protettore di una vita, ormai prossimo a diventare cardinale¹², è l'interlocutore evocato da Tasso nei primi due dei tre discorsi, ma anche perché è quasi certo che Licinio abbia ricevuto dalle mani del nobile mantovano l'autografo del trattato, da lui conservato, verosimilmente, per circa un decennio insieme alle altre lettere scritte «in materia de la Poetica»¹³. La tradizione manoscritta, circa la quale ha fatto il punto un

in Italia dalla traduzione di Franco Fortini (*L'ombra e la grazia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1951).

¹⁰ Cfr. C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2007, p. 80.

¹¹ L. POMA, *Nota filologica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 263-328, alle pp. 263-268.

¹² Risulta tale alla fine di quell'anno, cfr. G. BENZONI, voce *Gonzaga, Scipione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVII, 2001, pp. 842-854, a p. 852.

¹³ Circa il fatto che Licinio avesse ricevuto il manoscritto dei *Discorsi* dal Gonzaga sembrano esserci pochi dubbi, cfr. la lettera dedicatoria che il bergamasco indirizza all'ecclesiastico mantovano, riportata da POMA, *Nota filologica*, cit., p. 273: «A V. S. illustrissima e reverendissima furono scritti i *Discorsi* poetici e alcune lettere del signor Tasso; ora mandandosi in luce, è ben ragione che parimente caggiano nelle sue mani, come a radice o seme della sua composizione. Da lei mi vennero; or ben conviensi che a lei, come a principio della sua luce, ne risorgano». Che quel manoscritto sia stato fatto pervenire da Ferrara a Roma al tempo della revisione romana, ossia più di dieci anni prima che Licinio ci mettesse le mani, è un'ipotesi che sembra lecito avanzare sulla base dei brani delle 'lettere poetiche' nelle quali Tasso parrebbe presupporre che Gonzaga e Scalabrino abbiano possibilità di seguire e/o recuperare a loro agio le proposte teoriche avanzate nei *Discorsi*, cfr. *Lettere poetiche*, n. IV, p. 23; n. IX, p. 70; n. XII, p. 115; n. XXIX, p. 257. Ma soprattutto è fondamentale ricordare la lettera al Gonzaga risalente essa pure al biennio della revisione romana (la n. 89 dell'ed. Guasti, che la data al 1576), nella quale Tasso, prima, paventa una diffusione al di fuori del suo controllo del *Gottifredo* (o *Goffredo*?) e dei *Discorsi* («Non so s'avranno pazienza d'aspettar ch'io mandi fuori il poema, o i *Discorsi*; ma io non riconoscerò per mia, cosa non publicata da me») e, poi, corre ai ripari chiedendo all'amico di farsi carico della custodia sia dei *Discorsi*, sia della 'lettere poetiche' che gli erano giunte da Ferrara a Roma: «Ma perché contra me si procede con troppo artificio, non sarà se non bene che

recente intervento di Roberta Ferro¹⁴, non fornisce novità, purtroppo, dal punto di vista della ricostruzione del testo. Come ha appurato Luigi Poma, infatti, i manoscritti oggi conservati in Ambrosiana e provenienti dalla biblioteca di Vincenzo Pinelli trasmettono una versione dei primi due discorsi sostanzialmente conforme a quella trasmessa dalla *princeps*¹⁵. Quello che noi leggiamo, tuttavia, è un testo sicuramente incompleto, come si desume dal fatto che sia nella lettera-testamento a Rondinelli, che il poeta verga nell'autunno del 1570 prima di partire per la Francia, sia al principio dei *Discorsi del poema eroico* (nella dedica postuma a Scipione Gonzaga), Tasso fa riferimento a una versione dei primi *Discorsi* in quattro libri:

L'orazione ch'io feci in Ferrara nel principio de l'Accademia, avrei caro che fosse veduta, e similmente quattro libri del poema eroico; del *Gottifredo* i sei ultimi canti, e de' due primi quelle stanze che saranno giudicate men ree: sì veramente che tutte queste cose sieno riviste e considerate prima dal signor Scipion Gonzaga, dal signor Domenico Veniero, e dal signor Batista Guarino; i quali, per l'amicizia e servitù ch'io ho con loro, mi persuado che non ricuseranno questo fastidio¹⁶.

Avendo dunque io proposto di correggere e publicar quel che io, già molti anni sono, *scrissi in quattro libri*, ne' quali mostrai quasi l'idea del poema eroico, ho voluto fare l'elezione de la persona di V. S. illustrissima a cui dovessi dedicarli¹⁷.

Vostra Signoria illustrissima si faccia dare i miei *Discorsi* da messer Luca, se gli ha, ed ogn'altra mia lettera scritta in materia de la Poetica; e le tenga in modo, che non possano esser viste da alcuno» (T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, 5 voll., n. 89, vol. I, p. 226). Anche se lascia perplessi (ma forse è solo una forma di sprezzatura) il dubbio circa il possesso effettivo del manoscritto dei *Discorsi* da parte di Scalabrino («se gli ha»), pare comunque evidente che il profilo del volume apocrifo allestito da Licinio nel 1587 (l'abbinata di *Discorsi* e *Lettere poetiche*) risulta inconsapevolmente profetizzato da questa missiva del 1576.

¹⁴ R. FERRO, *Torquato Tasso in Ambrosiana: i materiali del fondo cinque-secentesco*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, cit., pp. 71-92.

¹⁵ POMA, *Nota filologica*, cit., pp. 277-279, dove (dopo aver ricordato che A_2 e A_3 sono copie dirette di A_1), l'editore commenta le divergenze tra V e A_1 con queste parole: «possiamo escludere con certezza, dato il numero ridotto e la natura di siffatte divergenze, che V e A_1 testimonino una vera e propria duplicità di redazione: anche nel caso, puramente ipotetico, che alcune varianti risalcano al Tasso, esse non toccano in effetti la sostanziale identità e unicità del testo riportato dalla due fonti».

¹⁶ TASSO, *Lettere*, ed. Guasti, n. 13, vol. I, p. 22 (lettera a E. Rondinelli, databile tra settembre e ottobre 1570). Mio il corsivo.

¹⁷ T. TASSO, *Discorsi del poema eroico* (= *Dpe*), in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. cit., pp. 56-259, a p. 61. Mio il corsivo.

Nella forma attuale i tre discorsi trattano rispettivamente *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* del perfetto poema eroico. Nella forma perduta (compiuta? abbozzata?), l'attuale III discorso doveva invece essere il quarto e i discorsi dedicati alla *dispositio* dovevano essere i due centrali. Un indizio di questo stato di cose si coglie alla fine del II discorso, subito dopo la pagina più famosa del trattato: quella nella quale Tasso definisce virtuosisticamente, attraverso una similitudine di straordinaria ampiezza, l'ideale del poema come «picciolo mondo», all'interno del quale la varietà non si deve sposare alla moltitudine d'azione, come nel *Furioso*, bensì all'unità, in modo tale che la varietà del macrocosmo corrisponda a quella del microcosmo epico. Al termine del trattato, Tasso propone due diverse definizioni di favola mista (detta anche composta o doppia): una *strictu sensu* aristotelica, fondata sulla combinazione di agnizione e peripezia¹⁸; e una frutto di una più libera interpretazione della *Poetica*, in virtù della quale favola composta è *anche* quella fondata sulla «varietà degli episodi»¹⁹ (e si ricordi che *episodio* è un grecismo

¹⁸ Cfr. *Dap* 2, pp. 37-38 (sulla base di ARISTOTELE, *Poetica*, cap. 10, 1452a 16-18 e cap. 24, 1459b, 12-15): «Stante il fatto di questa maniera, semplici saranno quelle favole che dello scambiamiento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co 'l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine. Doppie son quelle le quali hanno la mutazion di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti; sì come anco patetiche o affettuose quelle si dicono nelle quali è la perturbazione, che fu posta per la terza parte della favola; e quell'all'incontra, le quali, mancando di questa perturbazione, versano intorno all'espression del costume, dilettaudo più tosto coll'insegnare che co 'l muovere, morali o morate vengono dette. Sì che quattro sono i generi, o le maniere che vogliamo dirle, di favole: il semplice, il composto, l'affettuoso e 'l morato. Semplice e affettuosa è l'*Iliade*, composta e morata l'*Odisea*. In tutte queste maniere però l'unità si richiede; ma l'unità della favola semplice è semplice unità, l'unità della favola composta è composta unità».

¹⁹ *Dap* 2, p. 38: «Composta si dice, ancora che non abbia riconoscimento o mutazione di fortuna, quando ella contegna in sé cose di diversa natura, cioè guerre, amori, incanti e venture, avvenimenti or felici e or infelici, che or portano seco terrore e misericordia, or vaghezza e giocondità; e da questa diversità di nature ella mista ne risulta; ma questa mistione è molto diversa dalla prima, e si può trovare in quelle favole ancora che sono semplici, cioè che non hanno né mutazione né riconoscimento. Di questa seconda maniera intese Aristotele quando, disputando qual dovesse esser preposto di dignità, o 'l poema tragico o l'epico, disse molto più semplici esser le favole della tragedia che quelle dell'epopeia; e che di ciò è segno che d'una sola epopeia si possono trarre gli argomenti di molte tragedie. Questa maniera di composizione così è biasimevole nella tragedia come in lei è lodevole quell'altra che nasce dalla peripezia e dalla agnizione; perché, se ben la tragedia ama molto la sùbita e inopinata mutazion delle cose, le desidera nondimeno semplici e uniformi, e schiva la varietà degli episodii». L'interpretazione tassiana dei luoghi aristotelici di riferimento (*Poetica*, 8, 1451a 30-36; 10, 1452a 12-21; 13, 1452b 31-31; 13, 1453a 13; 17, 1455b 16-23) poggia principalmente sull'esegesi di Pier Vettori del 1560: cfr. C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio, Vettori*, in *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, pp. 156-200, in particolare alle pp. 176-179, e M. VIRGILI, *Le postille di*

di conio recente, da intendersi come sinonimo di 'digressione')²⁰. È questo evidentemente il tipo di favola che consentirebbe di tenere in equilibrio unità e varietà, un tipo sopra il quale Tasso promette di soffermarsi nel libro successivo: «Ma l'ordine è forse, e la materia ricerca, che nel seguente discorso si tratti con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti»²¹. Il discorso successivo, com'è noto, non mantiene la promessa di insistere ulteriormente sul versante della *dispositio* e passa bruscamente a trattare l'*elocutio*: «avendosi a trattare dell'elocuzione, etc...»²².

Un altro aspetto di cui dobbiamo renderci conto, per valutare il testo che ci è pervenuto, è la sostanziale, anche se spesso trascurata, disomogeneità stilistica e retorica tra i primi due discorsi, quelli sull'*inventio* e sulla *dispositio*, e il discorso sull'*elocutio*, pubblicato da Vasalini come III e ultimo. I discorsi I e II sono portati a un livello di alta e squisita fattura e sono anche dal punto di vista retorico *discorsi*, visto che interpellano di continuo e chiamano in causa il «signor Scipione», il quale, non a caso, sarebbe stato anche il destinatario della maggior parte delle 'lettere poetiche'. Il sedicente discorso sull'*elocutio*, invece, è un trattato puro, monologico, non altrettanto rifinito dal punto di vista strutturale e formale. Troviamo, infatti, una prima, densissima sequenza che anticipa e comprime il succo del III trattato nella sua intrezza, dopo la quale si legge una seconda sequenza più diffusa e analitica, che viene saldata alla prima tramite un titolo interno, che fa ricominciare il discorso quasi da capo: «COME QUESTA MAGNIFICENZA S'ACQUISTI E COME UMILE O MEDIOCRE SI POSSA FORMARE»²³ (la congiunzione tra le due sequenze che formano il secondo discorso si apprezza meglio se si osserva la *princeps*, cfr. fig. 1).

Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla «Poetica» di Aristotele, in «Aevum», LXVI, 1992, pp. 539-569, alle pp. 560-563.

²⁰ R. TESI, *Aristotele in italiano. I grecismi nelle traduzioni rinascimentali della «Poetica»*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, pp. 115-117.

²¹ *Dap* 2, p. 39.

²² *Dap* 3, p. 40.

²³ *Dap* 3, p. 43.

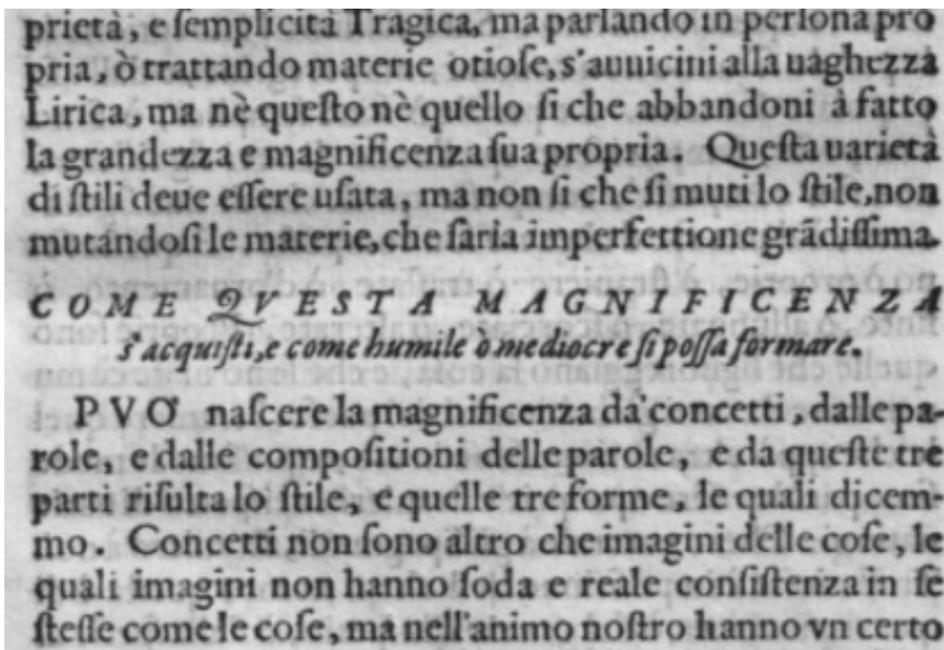


Fig. 1. Il titolo interno che ha la funzione di collegare le due diverse sequenze che compongono il terzo discorso, in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, Venezia, Vasalini, 1587, p. 26r (= *Dap* 3, ed. Poma, p. 43).

Come si vede, si tratta di un titolo che promette più di quanto Tasso mantenga. Il seguito del trattato, in effetti, parla, sì, delle 'sorgenti' retoriche del sublime («come s'acquisti»), in parte riprendendo idee già esposte e in parte sviluppandole in nuova direzione. Come già avvertiva l'editore critico, tuttavia, il III libro lascia «l'impressione di una certa incompiutezza, soprattutto per il finale in sospeso, senza alcuna "cornice" conclusiva»²⁴. L'ultima sequenza, infatti, solo in parte mantiene la promessa «come umile o mediocre si possa formare», ossia come lo stile magnifico possa contaminare al suo interno alcuni elementi conformi alla «proprietà» (o semplicità) dello stile tragico, più umile dello stile epico; oppure altri conformi allo stile medio, che ha il suo modello nella «fiorita vaghezza» del lirico e di Petrarca in particolare. Più esattamente, la sezione finale del trattato (nella forma a noi pervenuta, *ça va sans dire*) presenta un confronto raffinato e ricchissimo di esempi tra il principe degli epici Virgilio e il principe dei lirici Petrarca, nel

²⁴ POMA, *Nota filologica*, p. 268.

quale Tasso suggerisce che il perfetto poeta epico, qualora la sua materia lo consenta, può virare verso lo stile lirico, a patto di non perdere il concetto epico, ossia l'«immagine delle cose» conforme al sublime, l'immagine intermedia tra *res* e *verba* che per Tasso è l'elemento caratterizzante di ogni stile²⁵. Lo stesso principio – possiamo inferire – dovrebbe valere anche per le zone più patetiche del poema, nelle quali l'epico può virare verso le parole naturali del tragico, senza tradire il concetto eroico. Solo che di esempi a riguardo non ne sono forniti e il trattato si conclude abbastanza bruscamente con il confronto tra Virgilio e Petrarca, lasciando al lettore la responsabilità di colmare in proprio le lacune dell'argomentazione.

È evidente che questi problemi si legano strettamente alla questione della datazione e non c'è quasi nessuno oggi, tra gli studiosi di Tasso, che non sottoscriva la datazione Poma, il quale collocò al periodo 1561-'62, ossia all'altezza del primo soggiorno padovano, il nucleo originario del trattato, senza con ciò escludere successive «modifiche e aggiunte»²⁶. La ricostruzione di Poma si fonda, in prima istanza, sull'*incipit* dei secondi *Discorsi*, i *Discorsi del poema eroico*:

De le molte cose che io ho dapoi lette e considerate in questa materia, ho aggiunte solamente quelle de le quali aveva ragionato pubblicamente in Bologna, o privatamente in Ferrara e in altre parti con molti amici miei. Per niuna cagione adunque deve esser rifiutato il testimonio di questa piccola opera, la quale io composi in pochi giorni e molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto²⁷.

Come si vede, in queste righe che comunque restano per molti aspetti misteriose²⁸, Tasso lascia intendere che il nucleo originario dei primi *Discorsi*

²⁵ Su questo versante della teoria stilistica tassiana mi permetto di rinviare, anche per la bibliografia, a F. FERRETTI, *Epica inclusiva. Intersezioni di genere nella «Liberata»*, in «*D'otto in otto versi*». *Il poema in ottave come ricettore di generi*, a cura di G. BARUCCI, S. CARAPEZZA, M. COMELLI, C. ZAMPESE, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 73-88. Si veda anche il già ricordato, aggiornato profilo di GIRARDI, *Tasso teorico*, cit., pp. 103 e 113.

²⁶ «Certo è impossibile stabilire quale fosse la situazione dei *Discorsi* nel '62, e in che misura il testo trasmessoci dalla tradizione rifletta questo stadio originario di composizione; comunque tutto porta a credere che l'opera, almeno sotto forma di ideazione e di primo organico abbozzo, risalga a tale anno (o più ampiamente, se vogliamo, al primo soggiorno padovano). Il che non esclude, ovviamente, che il Tasso sia tornato in seguito su questo testo con modifiche e aggiunte» (POMA, *Nota filologica*, cit., p. 266).

²⁷ *Dpe*, p. 61, miei i corsivi.

²⁸ Perché incorporare all'inizio dei secondi *Discorsi* una seconda dedica al Gonzaga, concorrenziale a quella esplicita al cardinale Pietro Aldobrandini, senza far riferimento esplicito alla recente scomparsa dell'amico mantovano (gennaio 1593), esso pure cardinale? Perché fare un

sarebbe nato prima del soggiorno come studente a Bologna, ossia prima del novembre 1562, e che sarebbe stato composto in un tempo molto circoscritto sicuramente anteriore alla ripresa del poema gerosolimitano (rilanciato, quest'ultimo, verosimilmente a Ferrara, dopo l'assunzione come cortigiano di Luigi d'Este, ossia nell'autunno del 1565). Ma, al di là delle incertezze circa gli inizi di quella che sarebbe diventata la *Gerusalemme liberata*²⁹, è comunque opportuno provare a circoscrivere la proposta di Poma e corredarla di qualche ipotesi supplementare.

Anzitutto sembra impossibile che i *Discorsi* siano anche solo parzialmente coevi al *Rinaldo*, il quale fu verosimilmente composto in dieci mesi tra luglio-agosto del '61 e aprile-maggio del '62 e sicuramente mandato in stampa dopo la richiesta di privilegio (30 maggio 1562)³⁰. Che i *Discorsi* siano non coevi, ma posteriori al romanzo d'esordio pare l'ipotesi più economica, perché tra la prefazione al *Rinaldo* e i *Discorsi* «la distanza teorica è impressionante»³¹: il *Rinaldo*, in particolare, adotta consapevoli soluzioni di compromesso tra uso e norma che paiono ormai del tutto superate all'altezza dei *Discorsi* (come ad esempio il surrogato di unità d'azione veicolato dal fatto che la moltitudine d'azione viene riferita a un solo protagonista)³². In secondo luogo giova ricordare che il III discorso, cadendo in uno dei più strabilianti *lapsus* nei quali sia lecito imbattersi, trattando la virtù retorica

riferimento così specifico e direi quasi privato alla storia del poema gerosolimitano: un riferimento che allude ovviamente alla primissima fase del *Gottifredo* e che poteva essere compreso solo da chi, come il Gonzaga, aveva seguito le sorti del poema da più di trent'anni? Perché definire i secondi *Discorsi*, enormemente accresciuti rispetto ai primi, una «piccola opera»?

²⁹ Sia che si voglia far iniziare la 'fase alfa' qualche tempo dopo il *Gierusalemme*, come volle Poma, sia con il *Gierusalemme* stesso, come oggi propone Baldassarri.

³⁰ Cfr. M. NAVONE, *Introduzione* a T. TASSO, *Rinaldo*, ed. commentata a cura dello stesso, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2012, pp. 1-41, a p. 6, da integrare con le ipotesi parzialmente diverse avanzate da M. COMELLI, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, pp. 45-46, che prende in considerazione l'idea di un primo concepimento dell'opera anteriore al *Gierusalemme*.

³¹ M. RESIDORI, *Tasso*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 29. Sul sensibilissimo divario concettuale che separa il romanzo d'esordio dal trattato giovanile hanno insistito con particolare vigore G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del convegno (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. BORSETTO e B.M. DA RIF, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 17-34, e COMELLI, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo»*, cit., pp. 320-334: opinioni con le quali sarà bene confrontarsi anche qualora non si concordi con l'idea dei due studiosi di tornare a datare, con Serassi, il nucleo originario dei *Discorsi* non all'altezza del primo soggiorno padovano, ma del secondo soggiorno (marzo 1564 - settembre 1565), cfr. P.A. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, seconda edizione corretta e accresciuta, Bergamo, Locatelli, 1790, I, pp. 135-136.

³² Cfr. (anche per la bibliografia ivi citata) NAVONE, *Introduzione*, cit., pp. 11-13.

detta *energia* (una nozione che Tasso intende come un misto di 'evidenza' e di 'efficacia'), cita come ariostesco un verso «intanto fugge e si dilegua il lito» che non viene dal *Furioso*, né dai *Cinque canti*, bensì dal canto VIII del *Rinaldo*, ott. 24³³. Come cercherò di chiarire di séguito, è ben possibile che il nucleo originario del discorso sull'*elocutio* sia quello che precede il titolo interno e dunque che la sezione più ampia e analitica del III trattato, vale a dire quella contenente il *lapsus*, sia stata composta a qualche settimana o forse addirittura a qualche mese di distanza dal primo nucleo. Ad ogni modo, se anche così non fosse, a me sembra che la prima ragione (l'incompatibilità tra la poetica implicita del *Rinaldo* e quella esplicita dei *Discorsi*) basti da sola a circoscrivere la datazione del primo nucleo del trattato tra giugno e ottobre 1562, vale a dire tra la pubblicazione del *Rinaldo* e l'inizio delle lezioni bolognesi. Del resto, il brano dei *Discorsi del poema eroico* evocato da Poma parla della prima redazione del trattato come di una «piccola opera, la quale io composi in pochi giorni e molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto». Ci sarebbe molto da dire su queste righe (insisterei comunque sulla stranezza di una dedica postuma al Gonzaga contenente un riferimento così specifico che solo l'interlocutore, se ancora vivente, avrebbe potuto decifrare), ma mi limito a due annotazioni. Il *terminus ante quem* qui designato coincide probabilmente con l'ottobre 1565, quando, appena assunto da Luigi d'Este, Tasso trasforma quanto scritto fino a quel momento del *Gottifredo* roveresco («il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto») convertendolo momentaneamente nei primi quattro canti del *Gottifredo* estense³⁴. L'altro dato interessante che sembra lecito ricavare è che il primo nucleo sarebbe stato scritto di getto: «in pochi giorni», e che quei «pochi giorni» sarebbero da collocare nel lasso di tempo compreso tra il secondo anno accademico di Tasso studente, trascorso a Padova, e il terzo, trascorso a Bologna, con il risultato che, anche se nessuno potrà mettere in dubbio la loro *patavinitas* concettuale, potrebbe anche darsi che i *Discorsi* siano stati scritti a metà strada tra Padova e Bologna, ossia a Ferrara, dove

³³ Cfr. F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 323-324.

³⁴ Che poi sarebbero diventati i primi cinque della *Liberata* come noi oggi la conosciamo, perché i primi due canti (ricavati dal *Gierusalemme*) si sarebbero ampliati più a ridosso della revisione romana negli attuali canti I-III: cfr. la lettera al Gonzaga del 15 aprile 1575 («Et a confessarle il vero, tutto quello ch'è sino al nono, trattine i tre primi canti rifatti quasi del tutto, furono fatti in tempo ch'io non era ancora fermo e sicuro, non dirò nell'arte, ma in quella ch'io credo arte; onde han bisogno di maggior considerazione che non avrà il rimanente del libro da qui inanti; dove, a mio giudizio, si vedrà miglior disposizione», *Lettere poetiche*, ed. cit., n. V, pp. 36-37, mio il corsivo) e vd. soprattutto *infra* n. 51.

il padre Bernardo era a quel tempo cortigiano di Luigi d'Este e dove, come suggerisce Solerti, Torquato dovette trascorrere le sue vacanze³⁵.

Questa datazione si può eventualmente circoscrivere, se teniamo conto del fatto che il III discorso, come ha mostrato Raimondi, non si basa solo sul *De elocutione* di Demetrio, ma anche sul commento a Demetrio stesso che dopo la metà di settembre, in quello stesso 1562, licenzia Pier Vettori³⁶. Raimondi, a dire il vero, non si era curato del fatto che il suo splendido saggio sulla retorica del sublime contraddicesse la cronologia di Poma, il quale aveva erroneamente dichiarato che non ci sarebbe alcuna traccia del commento di Vettori nel III discorso³⁷. Certo, Tasso doveva aver letto e forse studiato Demetrio, che allora veniva identificato in un allievo del Peripato, ossia Demetrio Falereo, ben prima del settembre 1562 (solo nel 1557 erano apparse in Europa ben tre traduzioni latine)³⁸. È un dato di fatto, tuttavia, che il III discorso risenta non solo di Demetrio, ma anche della traduzione e del commento di Vettori, soprattutto, come ha chiarito Baldassarri in un articolo del 1984, in due zone del III discorso: quella relativa alla «gonfiezza» e quella relativa all'«energia»³⁹. Baldassarri, precocemente sensibile all'incongruenza tra le scoperte di Raimondi e la proposta cronologica di Poma, avanzava al riguardo due ipotesi. La prima è quella di «un'addizione posteriore [al 1562] da parte del Tasso o dell'intero *Discorso terzo* o di talune sue pagine»⁴⁰. La seconda, argomentata con maggior convinzione, è che Tasso, grazie al maestro Carlo Sigonio (che il poeta seguì fedelmente da Padova a Bologna)⁴¹, abbia

³⁵ Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, 3 voll., I, p. 61: «Come per l'anno precedente, non sappiamo dove Torquato passasse le vacanze del 1562: ma si può tener per certo, per quel che vedremo, ch'egli si recasse presso il padre a Ferrara». Su questa ipotesi Solerti torna a p. 75, analizzando le fasi finali dell'amore intellettualistico di Tasso per Lucrezia Bendidio, che il poeta verosimilmente vide andare in sposa a Paolo Machiavelli proprio a Ferrara nell'estate del 1562.

³⁶ E. RAIMONDI, *Poesia della retorica*, in ID., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 25-70, sulla scorta del quale cfr. SCARPATI, *Tasso, Sigonio, Vettori*, cit., in particolare p. 168.

³⁷ POMA, *Nota filologica*, p. 267.

³⁸ Pier Vettori nel 1552 aveva licenziato (Firenze, Giunta) il solo testo greco senza traduzione e senza commento. Cinque anni dopo si segnalano le traduzioni in latino del *Peri hermeneias* dovute a Natale Conti (Venezia, presso Santo Guerrino), al polacco Franciszek Masłowski *alias* Franciscus Maslovius (Padova, presso Grazioso Percacino) e al suo connazionale Stanisław Iłowski *alias* Stanislaus Ilovius (Basilea, presso Giovanni Oporino).

³⁹ G. BALDASSARRI, *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassesse)*, in «Studi tassiani», xxxii, 1984, pp. 99-110, alle pp. 101-106.

⁴⁰ *Ivi*, p. 106.

⁴¹ Sul maestro modenese di Tasso fa il punto V. LAVENIA, *Sigonio, Carlo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. xcviII, 2018, pp. 578-583.

potuto conoscere la traduzione e il commento di Vettori al *De elocutione* prima che andassero in stampa⁴². A queste ipotesi se ne può aggiungere una terza: ossia che l'attuale III discorso sia l'unico frammento a noi pervenuto della redazione originaria del trattato, quella composta in pochi giorni verosimilmente a Ferrara nell'ottobre del 1562, avendo davanti agli occhi il *De elocutione* di Vettori freschissimo di stampa. Quelli che noi leggiamo come I e II discorso, invece, dove Tasso propriamente 'discorre' col Gonzaga in uno stile tornito, levigato e lontanissimo dalla forma provvisoria, corriva e monologica che caratterizza l'attuale III, sarebbero il frutto di una riscrittura più meditata, verosimilmente successiva all'assunzione nell'ottobre del 1565 da parte degli Este. In questa prima fase del suo servizio ferrarese da una parte Tasso avrebbe avuto il tempo di far digerire agli Este l'idea del poema gerosolimitano ideato a Venezia per i Della Rovere e verosimilmente già portato al IV canto⁴³; dall'altra avrebbe avuto modo di cominciare a riscrivere parzialmente, sotto forma di 'quattro discorsi', il nucleo del trattato che aveva ideato, in prima istanza, «per ammaestramento di se stesso» e forse non ancora diviso in parti. A proposito della celebre espressione appena ricordata («E scrissi i miei *Discorsi* per ammaestramento di me stesso, i quali sottoposi al giudizio altrui, come coloro che dimandano consiglio»), sembra lecito pensare, insomma, che la relativa alluda a un'operazione complementare e forse posteriore all'ideazione (prima «scrissi» e poi «sottoposi»: riscrivendoli sotto forma di discorso?), mentre pare senz'altro più pacifico che con l'espressione al «giudicio altrui» ci si riferisca, *in primis*, al Gonzaga.

Va da sé che questa terza congettura non esclude la prima delle due di Baldassarri. In questo caso abbraccerei come più economica e persuasiva l'ipotesi già ventilata in precedenza, ossia che la parte del III discorso scritta di getto, in un lasso di tempo collocabile tra giugno e ottobre 1562, coincida con la densissima sequenza iniziale⁴⁴, nella quale guardacaso sono evocati solo quattro esempi negativi (quattro campioni stilistici tutti ariosteschi e

⁴² BALDASSARRI, *Ancora sulla cronologia*, cit., pp. 107-110.

⁴³ Alludo alla nota epistola senza data a Ferrante Estense Tassone (*Lettere* n. 1551, ed. Guasti), che documenterebbe, poco dopo l'ottobre del 1565, la riconversione agli Este del poema concepito per i Della Rovere, sulla quale cfr. GIGANTE, *Tasso*, cit., pp. 124-126 (com'è noto, col nuovo incarico di Tasso alla corte di Ferrara, l'eroe dinastico 'roveresco' Ubaldo prese il nome di Rinaldo). Ritoccano in parte quest'ipotesi, BALDASSARRI fa addirittura coincidere la lettera (a patto che sia, come sembra, autentica) direttamente «al passaggio del Tasso alla corte ducale, conferma sin troppo fortunata, nel caso, di una nuova 'partenza' del poema gerosolimitano» (*Cronologie della «Liberata»*, cit., p. 12 n. 42).

⁴⁴ Che coincide esattamente, nell'ed. Poma, con le pp. 40-42.

verosimilmente citati a memoria)⁴⁵, né sembra esserci traccia di Vettori; e che la seconda più ampia sequenza del III trattato⁴⁶, quella che serba sicura memoria di Vettori interprete di Demetrio e arricchisce il primo nucleo con abbondanza di esempi virgiliani e petrarcheschi, possa essere stata scritta più a freddo, verosimilmente nel corso del soggiorno bolognese (e si rammenti la dedica al Gonzaga dei secondi *Discorsi* sopra riportata, dove Tasso, alludendo a un'occasione pubblica di cui nulla sappiamo, ci dice, sibillino, di aver «aggiunte solamente quelle de le quali aveva ragionato pubblicamente in Bologna»). In questo caso la grande e propriamente 'discorsiva' abbondanza di esempi lascerebbe pensare a una genesi contingente, magari un'occasione accademica, nella quale sia stato dato agio a Tasso di diffondersi in una serie di riscontri testuali, scelti con cura e non solo a memoria.

Come che sia, a me sembra da non lasciare cader l'idea che i primi discorsi I-II (quelli tramandati non solo da *V*, ma anche dai testimoni ambrosiani) coincidano, nel loro complesso, con una redazione ripensata e meditata del nucleo originario, scritto di getto. Se così fosse, visto che i primi due discorsi sono particolarmente compatti e presentano alla fine del I trattato un celebre ricordo delle lezioni che Speroni aveva dispensato a Tasso nella sua «privata camera» verosimilmente nel corso non del primo, ma del secondo soggiorno del poeta a Padova (tra la primavera 1564 e l'estate '65), sarei propenso a ritenere che la riscrittura del trattato sotto forma di discorso al Gonzaga sia da datare all'altezza del periodo trascorso da Tasso a Ferrara come cortigiano di Luigi d'Este, ossia tra il 1565 e il 1570⁴⁷. Detto altrimenti, i primi due

⁴⁵ *OFX* 10; XXV 31; X 114; I 42.

⁴⁶ *Dap* 3, pp. 43-55.

⁴⁷ La questione del ricordo delle lezioni godute da Tasso nella privata camera di Speroni è di notevole rilievo. Secondo Resta quell'enfatico e ossequioso ricordo – «E mi ricordo in questo proposito aver udito dire allo Sperone (la cui privata camera, mentre io in Padova studiavo, era solito di frequentare non meno spesso e volentieri che le pubbliche scole, parendomi che mi rappresentasse la sembianza di quella Academia e di quel Liceo in cui i Socrati e i Platoni aveano in uso di disputare), mi ricordo, dico, etc.» (*Dap* 1, p. 15) – fa riferimento a incontri privati riconducibili non al primo (come vollero SERASSI, *Vita*, cit., I, p. 119 e SOLERTI, *Vita*, cit., I, pp. 55-56 e indirettamente POMA, *Nota filologica*, cit., p. 266, laddove afferma che la fine del I discorso potrebbe essere un'aggiunta «inserita successivamente, a Bologna o altrove»), ma al secondo soggiorno padovano di Tasso (RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, cit., p. 32). Certo, Torquato conobbe Speroni già nel 1559, quando nel corso della festa di sant'Antonio ebbe modo di incontrare l'aristotelico padovano scelto da Bernardo come revisore nell'ultima fase di lavorazione dell'*Amadigi*, cfr. A. DANIELE, *Torquato Tasso e Sperone Speroni*, in ID. *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 177-195, a p. 178. Tuttavia, sembra improbabile che l'incontro con Speroni del 13 giugno 1559 o i primissimi tempi del soggiorno a Padova in qualità di studente abbiano permesso al Tassino di frequentare in modo assiduo le lezioni di poetica tenute da Speroni in casa propria. M.T. GIRARDI, più cautamente di Resta, lascia aperta

Discorsi, nella redazione che ci è pervenuta (la stessa che Gonzaga consentì a Pinelli di trascrivere), sarebbero la riscrittura ferrarese di un nucleo concettuale databile al tardo '62, verosimilmente ferrarese anch'esso, ma risalente ai tempi in cui Tasso diciottenne era ancora studente e ospite del padre cortigiano alla corte degli Este.

Dopo essere tornato a Ferrara dalla Francia ed essere passato al servizio di Alfonso, Tasso si dedicò «più alla pratica c' a la teorica», come avrebbe scritto a Orazio Capponi nel 1576⁴⁸. È verosimile, dunque, che il manoscritto ancora provvisorio dei *Discorsi*, suddiviso in quattro parti, non sia stato toccato in modo sostanziale nel corso degli anni Settanta e che sia andato a stampa nel 1587 in una forma che lasciava cadere o addirittura censurava il terzo discorso per noi perduto (forse perché ancora incompiuto e/o non pubblicabile? forse perché il Gonzaga voleva evitare pericolose polemiche con l'ancor vivo e vegeto Speroni in materia di unità della favola?)⁴⁹. La forma della *princeps* dovreb-

la possibilità che il finale del I discorso faccia riferimento a entrambi i soggiorni universitari: «Se la memoria tassiana rinvia al primo soggiorno padovano del sedicenne studente di diritto civile e canonico e poi di filosofia presso lo Studio dal 1560 al '62, ne deriva che il rapporto con il letterato, tra i più autorevoli allora in Italia, dovette essere tanto intenso quanto breve: i due ebbero occasione di frequentarsi per non più di un mese o un mese e mezzo, dal momento che già il 30 novembre del 1560 lo Speroni partiva da Padova alla volta di Roma, da cui avrebbe fatto ritorno quattro anni dopo, nel settembre 1564 [...]. Con l'autunno del 1564 si apre dunque il secondo e più lungo periodo di possibili, e presumibili, contatti personali tra lo Speroni e il Tasso» (*Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, cit., pp. 63-77, citazione dalle pp. 63-64). Sulla base dello stile, che in questa zona alla fine del I discorso non presenta segni di discontinuità vistosi, sembra comunque più economico ipotizzare che il finale del primo *Discorso* sia stato scritto non già a Bologna, tra i due soggiorni padovani, bensì a Ferrara, dopo l'assunzione come cortigiano da parte degli Este, ossia dopo l'ottobre 1565. Non si tratterebbe, insomma, di un'aggiunta estrinseca e sarebbe piuttosto spia del fatto che la redazione a noi pervenuta dei discorsi I-II sia sostanzialmente ferrarese nella sua interezza (ossia databile tra la fine del 1565 e il 1570). Come mi ha fatto notare Claudio Gigante, che ringrazio, questa ipotesi in qualche modo parrebbe collimare con quella espressa da SOLERTI (*Vita*, cit., I, pp. 121-122), con la differenza sostanziale che per Solerti i *Discorsi* sarebbero stati ideati a Ferrara prima del 1570 a favore della neoistituita Accademia ferrarese, mentre chi scrive continua a ritenere valida l'ipotesi di Poma di datare al 1562 il nucleo originario dei *Discorsi*, nucleo del quale, nel 1587, sarebbero andate a stampa, verosimilmente, le sole attuali pp. 40-42 dell'ed. curata da Poma stesso.

⁴⁸ TASSO, *Le Lettere*, a cura di GUASTI, cit., n. 85 (a Orazio Capponi, 10 ottobre 1576), I, p. 39: «Ma non mi trovo per ora disposto a trattar questa materia, così per li presenti miei disturbi, com'ancora perch'io non ho molto presenti alcuni testi de la *Poetica*, avendo da alcuni anni in qua atteso più a la pratica c' a la teorica. Ma un giorno ella vedrà intorno a ciò distintissimamente la mia opinione». È forse troppo esoso leggere in quest'ultima espressione l'auspicio di una prossima pubblicazione dei *Discorsi*?

⁴⁹ Purtroppo non ho modo di seguire ora questa pista, che intendo indagare più diffusamente in una più ampia e articolata 'storia dei *Discorsi dell'arte poetica*' alla quale mi dedico da tempo.

be aver dunque tramandato gli altri tre discorsi in quello stato ancora fluido, composito e incompiuto in cui li aveva lasciati Tasso prima di partire per la Francia. La speranza del loro autore, quasi sicuramente, era quella di ultimarli e licenziarli subito dopo il poema, come, anni dopo, sarebbero apparsi la *Conquistata* prima (1593) e subito dopo i secondi *Discorsi* (1594). Questa complementarità tra teoria e prassi, del resto, è chiaramente indicata dal poeta giusto al principio della revisione romana, quando, a quel tempo ancora convinto che il suo *Gottifredo* sarebbe stato pubblicato di lì poche settimane, Tasso riflette sull'opportunità di compendiare il succo dei *Discorsi* in una lettera prefatoria (una «dichiarazione delle mie ragioni»), dando luogo a un elemento paratestuale introduttivo che, per quanto se ne sa, non fu mai realizzato⁵⁰.

2. *Il primato del diletto*

Le ipotesi che abbiamo avanzato per provare a ricostruire le vicende del testo all'altezza degli anni Sessanta ci hanno già condotto, per più riguardi, nel peri-

In questa sede mi limito a ricordare la ben nota divergenza tra Tasso e il maestro padovano relativa alla possibilità che il criterio di unità d'azione fosse affidato a una moltitudine di agenti (come accade nella *Liberata*), anziché a un solo eroe principale, come pretendeva Speroni. Ma è noto che Tasso divergesse dal suo maestro anche a proposito del credito accordato a Virgilio, cfr. almeno GIRARDI, *Tasso teorico*, cit., p. 119. Non si dimentichi, infatti, che agli occhi di Tasso, fin dai tempi del *Rinaldo* (*Ai lettori*, ed. cit., p. 47), Virgilio si imponeva come «il principe de' poeti», definizione assolutamente incompatibile con le posizioni speroniane.

⁵⁰ «E tanto più giudicio necessaria questa dichiarazione delle mie ragioni, quanto che io so che 'l modo servato da me in questo poema, se bene, per quel che me ne paia, non è punto contrario a i precetti aristotelici, non è però astretto all'esempio di Virgilio, e meno a quello di Omero: anzi talora se ne dilunga; ma però in cose, secondo me, che non sono dell'esistenza dell'unità, né per altro dell'essenza della poesia. Ma gli uomini, che universalmente si movono più per l'esempio che per la ragione, giudicariano facilmente il contrario: né questo dico per li revisori, a i quali attribuisco molto; ma parlo in generale. E se bene ne' miei Discorsi ho fatto e farò questo, non mi pare però soverchia la lettera; perché quelli parlano in universale, e questa avrà particolar riguardo al mio proprio poema et a gli avvertimenti non accettati», *Lettere poetiche*, n. IV (a S. Gonzaga, 13 aprile 1575), ed. cit., pp. 20-23. Si noti, tra le altre cose, l'espressione che allude ai *Discorsi* come a un cantiere ancora aperto («ho fatto e farò»). Giova notare, per contrasto, che, ormai al termine della revisione e a seguito dei noti scrupoli e delle autocensure che avrebbero indotto il poeta a considerare incompiuto il poema che fino a qualche mese prima considerava ormai prossimo alle stampe, Tasso avrebbe ripiegato su ben altro tipo di corredo paratestuale (*l'Allegoria del poema*) che avrebbe, questo sì, accompagnato spesso le prime edizioni del poema: cfr. (ormai al termine della revisione), *Lettere poetiche*, n. XLVIII (a S. Gonzaga, 15 giugno 1576), ed. cit., pp. 461-462: «mia opinione è sin ora di far stampare l'*Allegoria* in fronte del poema con una lettera ch'a pieno dichiararsi come il poeta serve al politico e il frutto che da lui si può trarre».

metro concettuale del trattato. Nella seconda parte di questo intervento seguirò una traccia esegetica in particolare, per provare a osservare quale dovesse essere, per il futuro autore della *Liberata*, il fine ultimo della poesia e quindi anche del poema eroico. Questo tipo di riflessione sembra utile anche per non cadere nell'errore di immaginare una continuità indolore tra teoria e prassi, nonostante l'ammirevole complementarità che collega il progetto degli anni Sessanta al poema *quasi* concluso negli anni Settanta, ossia il *Gottifredo*. Provando, invece, a ragionare per assurdo, facciamo finta che il viaggio in Francia del 1570-'71 sia stato fatale a Tasso ventiseienne e che il poema, di conseguenza, sia rimasto per disgrazia incompiuto, fermo ai primi due canti (ricavati ampliando e ripensando il *Gierusalemme* oppure, anche se l'ipotesi mi pare meno verosimile, affiancando a quest'ultimo un canto II, del quale si sarebbe perduto il profilo) e agli altri sei corrispondenti agli attuali III-IX⁵¹. Se i frammenti del poema *in fieri* e i *Discorsi* fossero stati pubblicati postumi come aveva domandato Tasso a Rondinelli, probabilmente legheremmo la sua poetica a una stagione più esplicitamente fondata sul primato del diletto e ancora autonoma rispetto alle istanze pedagogiche promosse dal coevo disciplinamento cattolico. Del resto, come già ammoniva Dionisotti, «condizioni di estrema libertà durano nell'industria libraria ben oltre la metà del secolo»⁵².

Nel primo *Discorso* la materia storica è scelta come la più adeguata per il perfetto poema eroico non in nome dell'*aletheia*, ma della *doxa*; non in nome della verità degli eventi, ma dell'«opinione di verità», come la chiama Tasso,

⁵¹ Per questa spiegazione della memoria Rondinelli sopra ricordata, cfr. FERRETTI, *Narratore notturno*, cit., p. 75. Analoga e indipendente la successiva interpretazione di BALDASSARRI, *Cronologie della «Liberata»*, cit., p. 10. Diversa è l'opinione di GIGANTE (*Tasso*, cit., p. 80), ribadita anche di recente (*Le «arme pietose» e i «folli amori»*, cit., p. XX), secondo cui Tasso avrebbe composto almeno una dozzina di canti prima di partire per la Francia (sulla stessa linea parrebbe situarsi E. Russo, *Gerusalemme liberata*, in *Tasso*, cit., pp. 123-158; p. 125). Per la questione dei canti I-II all'altezza dei primi anni Sessanta, che sicuramente (al di là delle incertezze circa l'opportunità di inserire o meno il *Gierusalemme* nella storia del poema fondato sui *Discorsi dell'arte poetica*) furono trasformati negli attuali canti I-III nel corso dei primi anni Settanta (vd. *supra* n. 34), cfr. almeno E. SCOTTI, *Il problema testuale della «Gerusalemme liberata»*, in *Torquato Tasso e la sua fortuna*, a cura di B. PORCELLI, numero monografico di «Italianistica», xxiv, 1995, pp. 483-500, a p. 483 n. 4; ID., *I testimoni della fase alfa della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001, p. VII n. 4 e pp. 37-38; e i citati studi di BALDASSARRI ricordati alla n. 6. Si noti che, con una formula un po' contro-intuitiva, ma ormai entrata nell'uso, si è soliti parlare di «redazione ristretta», anche se è la redazione degli anni Settanta che propriamente 'si allarga', col risultato che i canti III-VIII originari vengano a coincidere, negli anni Settanta, con gli attuali IV-IX.

⁵² Alludo alle pagine classiche di C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 227-254, a p. 235. Tutto il saggio, com'è noto, addita uno spartiacque culturale all'altezza dei primi anni Sessanta, lo stesso sul quale si colloca il nucleo originario dei primi *Discorsi*.

visto che solo il vero storico (e qui il modello più cogente era ovviamente la *Liberata* di Trissino) consente al poeta di rendere verosimili le finzioni poetiche. L'obiettivo del poeta aristotelico, attento a conseguire la dimensione dell'*eikos* (il verosimile), è così compendiato: «con la sembianza della verità ingannare i lettori e non solo persuader loro che le cose [...] narrate sian vere, ma sottoporle in guisa ai lor sensi [dei lettori] che credano non di leggerle, ma di esser presenti, e di vederle, e di udirle»⁵³.

Questo nuovo e moderno coinvolgimento aristotelico del lettore, impensabile laddove, come accade in Boiardo e Ariosto, il narratore-*performer* filtra il *pathos* attraverso una retorica di tipo ironico, agli occhi di Tasso è impossibile da conseguire laddove il poeta si spinga a rappresentare il «meraviglioso» per antonomasia. Si tratta, com'è noto, di quegli ingredienti soprannaturali, senza i quali il poema eroico non potrebbe competere con quella sua variante imperfetta che, agli occhi di Tasso, coincide con il genere-romanzo tanto grato al palato dei moderni (un'idea critica, quest'ultima, del tutto incompatibile con l'antinomia epica *vs* romanzo, che è invece centrale nella teoria letteraria novecentesca, in particolare grazie a Michail Bachtin). Per risolvere la contraddizione tra soprannaturale e verosimile, Tasso propone lo strumento tanto geniale, quanto semplice del «meraviglioso cristiano»⁵⁴. Tale espressione, così com'è passata alla storia, non trova riscontro esatto nei primi *Discorsi*, ma è comunque fedele alla sostanza della riflessione di Tasso, visto che «cristiano», almeno all'altezza degli anni Sessanta, è anzitutto – con buona pace di chi vuole Tasso fin dall'inizio attento a istanze pedagogiche post-tridentine – sinonimo di «verosimile», credibile e coinvolgente agli occhi di un ideale lettore cattolico, per il quale Dio e Satana e i loro emissari sono fonti attendibili per qualsiasi tipo di intervento soprannaturale. Anche in questo ambito Tasso si tiene alla larga dalla verità scientifica e procede sul piano aristotelico della *doxa*, arrogandosi una vistosa libertà. Anche se in epoca pre-galileiana la magia e la demonologia erano considerate forme di scienza, Tasso si sente libero di procedere sul piano della finzione poetica, come ai suoi occhi si erano sentiti liberi i poeti pagani:

Sì com'anco a quegli antichi, che viveano negli errori della lor vana religione, non deveano parer impossibili que' miracoli che de' lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie talora; ché se pur gli uomini

⁵³ *Dap* 1, p. 5.

⁵⁴ Sulla concezione del quale è ancora d'obbligo il rinvio a G. BALDASSARRI, «*Inferno* e «cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977 e Id., *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica»*, in «Studi tassiani» 26, 1977, pp. 5-38, alle pp. 30-33.

scienziati impossibili (com'essi erano) li giudicavano, *basta al poeta in questo, com'in molte altre cose, la opinion della moltitudine*, alla quale molte volte, lassando l'esatta verità delle cose, e suole e deve attenersi⁵⁵.

Ovviamente il 'meraviglioso cristiano' comporta anche, già all'altezza dei primi *Discorsi*, un soprannaturale che sia fonte di giovamento spirituale. Significativamente, però, questa funzione è non solo complementare ma anche subordinata a quella primaria di una verosimiglianza intesa come fonte di «espettazione» e «diletto» (*Dap* 1, p. 5). Non a caso questa seconda funzione del verosimile è espressa sotto forma di preterizione:

Taccio per ora che, dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (ché ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della republica, molto meglio accenderà l'animo de' nostri uomini con l'esempio de' cavalieri fedeli che d'infedeli, movendo sempre più l'esempio de' simili che de i dissimili, e i domestici che gli stranieri⁵⁶.

Il diletto è riconosciuto in modo esplicito come fine ultimo della poesia, laddove Tasso parla di «quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato»⁵⁷, il che non era un'affermazione neutra neanche all'altezza degli anni Sessanta, visto che, al momento di ribadire questo concetto, Tasso si sente in dovere di aggiungere: «Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che 'l diletto sia il fine della poesia»⁵⁸. Sembra, dunque, utile fermarsi un poco a riflettere circa il fatto che questo tipo di gerarchia, in virtù della quale il *docere* è subordinato al *delectare*, portava Tasso figlio verso posizioni prossime a quelle di Tasso padre. Se la difesa del diletto che si deve a quest'ultimo è ambigua, come si vedrà, lo è ancor di più e ancor più gravida di contraddizioni quella del figlio.

Nella 'lettera poetica' a Giraldi Cinzio del 9 settembre 1557 (un'epistola significativamente non confluita nei due volumi Giglio e Giolito di *Lettere* del 1559-'60), Bernardo enuncia con cautela quella poetica edonistica dominante nell'*Amadigi*, laddove l'*Ercole* composto dall'interlocutore ferrarese, in virtù delle sue durezze didascaliche, gli sembra privilegiare piuttosto la dimensione dell'utile:

⁵⁵ *Dap* 1, p. 8. Mio il corsivo.

⁵⁶ *Dap* 1, pp. 8-9.

⁵⁷ *Dap* 2, p. 22. Mio il corsivo.

⁵⁸ *Dap* 2, p. 34.

Il vostro poema, signor Giraldi mio, è tutto pieno di erudizione e di dottrina, e dal quale se ne potrà cavare di molta utilità. Ma dubito che abbiate tanto atteso all'utile che non abbiate pensato a la delectazione, e voi molto meglio di me sapete che i boni poeti devono giovar e diletta; anzi che non possino giovare senza la delectazione, *a guisa di giudiciosi e dotti medici, che sotto una picciola dolcezza che diletta il gusto coprono l'amaro de la medicina, che poi rende sano*. E se il poeta prudente deve considerare la qualità de' tempi ne' quali scrive, ed a quelli accomodarsi, non vedemo noi che a questo corrotto secolo nulla aggrada se non quello che diletta, e che la maggior parte degli uomini che ci vivono attendono a la delectazione più che all'utile, e che oggidì quelli scrittori sono più letti e più lodati che più diletta. Ben conobbe il medesimo di quel ch'io dico il divino Orazio, ancor che il suo secolo in comparazione di questo fosse perfetto, e benché dicesse: "aut prodesse volunt aut delectare poetae, / aut simul et iocunda et idonea dicere"; nondimeno disse poi: "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci"; e poco dopoi dice: "non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt"; al mio giudizio con quel "pulchra" rispondendo a l'utilità, con la parola "dulcia" a la delectazione. *Ed io vi confesso che per correre con l'errore de la presente età, nel mio poema ho posta maggior cura nel diletta che nel giovare; parendomi che questa lo possa fare più grato al mondo. La qual cosa mi pare che debba essere il fine di colui che scrive*⁵⁹.

Le *auctoritates* addotte da Tasso padre, come si vede, sono due, Lucrezio e Orazio. Il brano del primo al quale si fa riferimento (si trattava di un cardine, se non proprio di un topos, all'interno nell'estetica rinascimentale) è quello di *De rerum natura* I 936-947 contenente la similitudine della medicina amara nascosta dalla dolcezza del miele⁶⁰. La similitudine lucreziana, estrapolata dal contesto che le era proprio (quello di un poema didascalico), serve a Bernardo per privilegiare, paradossalmente, non tanto l'utile della medicina, quanto il dolce insito nella «delectazione». Questa inversione della gerarchia lucreziana originaria sembra intesa a soddisfare il gusto del secolo, la «presente età» (e si ricordi che nel 1557 siamo ancora nel bel mezzo di quello che Dionisotti ha insegnato a leggere come «il momento espansivo, euforico della letteratura italiana»)⁶¹, contro la quale apparentemente dissente («que-

⁵⁹ Bernardo Tasso a messer Giovan Battista Giraldi (da Urbino, 9 settembre 1557), in G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 308-309. Mio il corsivo.

⁶⁰ Sulla varia fortuna della quale, all'interno nella cultura rinascimentale, cfr. V. PROSPERI, «*Di soavi licor gli orli del vaso*». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004 (su Bernardo Tasso, cfr. pp. 129-133).

⁶¹ DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, cit., pp. 243-248.

sto corrotto secolo» al quale «nulla aggrada se non quello che diletta»), ma per assecondare la quale ammette di aver composto l'*Amadigi*, in linea con la propria concezione di poesia. Il primato attribuito al diletto sulla scorta di Lucrezio è ribadito dall'altra autorità classica in materia di poesia, Orazio, la cui *Ars poetica* è diffusamente citata (con riferimenti ai vv. 333-334; 344-345 e 99 dell'epistola poetica) per esaltare un bilanciamento tra *docere* e *delectare* nettamente orientato sulla necessità che il poeta si renda grato attraverso il diletto. Una volta stabilita (orazianamente) la necessità di *miscere utile dulci*, restava, infatti da stabilire quale tra i due, il dolce e l'utile, fosse più adatto a definire l'essenza della poesia stessa.

Nelle prese di posizioni ufficiali, quelle che in effetti andarono a stampa, il cauto e sorvegliato primato del diletto professato da Tasso padre al cospetto di Giraldi Cinzio trova conferme eloquenti, combinandosi spesso con il decoro di una concezione allegorico-didascalica della poesia, secondo la quale «il giovamento deve nascere dal piacere e dalla meraviglia»⁶². Alla prefazione dell'*Amadigi*, firmata da Ludovico Dolce, ma verosimilmente concertata con Bernardo stesso, è delegato il compito di fissare una gerarchia forse addirittura ancor più esplicita di quella proposta nella lettera a Giraldi Cinzio:

*I poeti non si leggono se non principalmente per cagione del diletto: è vero che co' l' diletto è congiunto l'utile, ma non come necessario, se non in quanto il buon poeta (e specialmente l'epico) non si pone a scriver di cose vane, ma non meno di profitto che dilettevoli, adombrando sotto il piacevole velo delle invenzioni i precetti della moral filosofia*⁶³.

Una gerarchia di questo tipo, dove il *docere* è funzionale al *delectare*, è sostanzialmente conforme a quella di Tasso figlio nei primi *Discorsi* e tuttavia Tasso padre lascia spazio anche al giovamento, consustanziale al diletto, assai più di quanto non faccia Tasso figlio, almeno all'altezza degli anni Sessanta. Proprio all'inizio del canto 51° di 100, al centro esatto dell'*Amadigi*, spicca l'ottava meta-poetica che configura il poeta come un medico chiamato a nascondere sotto «figmenti di parole» l'amaro di molti «documenti» destinati a giovare «al volgo ignaro et a l'inferme menti»:

Come talhor un medico che vuole
gabbar l'infermo per dargli salute,

⁶² R. MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2012, p. 89.

⁶³ L. DOLCE, *Ai lettori*, in B. TASSO, *Amadigi*, Venezia, Giolito, 1560, pp. iniziali non numerate.

celar l'amaro sotto il dolce suole;
 acciò ch'egli di ber non lo rifiute:
 così sotto figmenti di parole,
 di chimere da noi non conosciute
 danno i poeti molti documenti,
 al volgo ignaro, et a l'inferme menti (*Amadigi* LI 1).

Bernardo, come già aveva fatto in forma privata disquisendo con Giraldo Cinzio, adatta di nuovo al proprio romanzo – ma questa volta in veste pubblica e in veste di poeta – la celebre similitudine che Lucrezio aveva usato per presentare il rapporto tra *docere* e *delectare* all'interno del *De rerum natura* (né sembra inutile insistere sulla difformità di genere, visto che l'*Amadigi* non ha nulla a che spartire col genere filosofico-didascalico lucreziano). L'allusione lucreziana, in questo caso, al contrario di quella che si legge nella lettera a Giraldo Cinzio, difende in modo esplicito il valore educativo della poesia facendo riferimento a un inganno a beneficio delle «inferme menti» dei lettori; un inganno che in qualche modo sembra sminuire l'autonomia del senso letterale e delle belle apparenze (entrando in qualche modo in contraddizione con il primato del diletto), per promuovere una ricezione 'allegorica' («figmenti di parole») del poema.

Sebbene Bernardo e Torquato siano allineati circa il primato del diletto, non sono ugualmente concordi sul versante dell'allegoresi, almeno all'altezza degli anni Sessanta. Il padre, infatti, sembra avere con il giovamento collegato a una concezione allegorica della poesia un rapporto meno spinoso e problematico di quello nutrito dal figlio⁶⁴. Non a caso la concezione della poesia tratteggiata al centro dell'*Amadigi* trova conferma in una lettera a don Luigi d'Avila, databile addirittura alla più arcaica fase di composizione dell'*Amadigi* (1542-'44):

⁶⁴ Cfr. in proposito, sia sul versante della teoria, sia su quello della prassi, MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»*, cit., alla quale va il merito di aver raccolto, sia pure in forma disorganica, le varie espressioni di poetica rilasciate da Bernardo, cfr. pp. 89-90, 23-25, 60-61. Per chi si occupi di Torquato, la cui poetica è segnata dalle vistose cicatrici legate alle molte e diverse fasi in cui si è evoluta e sviluppata, fa sempre impressione ammirare, per contrasto, «la sostanziale continuità di ispirazione» che caratterizza la vena di Bernardo, la quale spicca anche al di là dei suoi esiti variegati, cfr. G. FORNI, *Tempi e figure della lirica di Bernardo Tasso*, in «Peloro», v, 2, 2020, pp. 49-71, a p. 70, ora riedito col titolo *Figure e stagioni della lirica di Bernardo Tasso*, in *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, a cura di M. CASTELLOZZI, G. FERRONI, F. TOMASI, Genève, Droz, 2023, pp. 321-346, a p. 345. Questa formula critica, che è stata proposta come chiave di lettura dei diversi libri di Bernardo lirico, può forse essere usata anche per l'intelligenza di Bernardo romanziere.

[al poema è necessario] sotto alcuno favoloso velame e misterio, con chiari raggi di parole e con lucidissimi lumi di sentenze, qualche profittevole ammaestramento nascondere, e in questo modo insegnar parimente e dilettere gli animi degli ascoltanti a guisa di discreto medico, il quale spesse volte, sotto una picciola coperta di dolcezza l'amaro della medicina nascondendo e 'l gusto ingannando degli infermi, quelli conforta e rende sani⁶⁵.

Convinzioni a cui Bernardo resta fedele anche a ridosso della pubblicazione del poema. Si veda la lettera a Giovanni Simonetta del 1558:

Quest'è un'opera [*l'Amadigi*] piena di moralità, ne la quale il poeta, a guisa di giudizioso medico, che sotto una coperta di dolcezza, ingannando il senso, cela l'amaro de la medicina per render l'infermo sano, sotto vari fingimenti Poetici, i quali diletmano sommamente al lettore, insegna le virtù morali⁶⁶;

e si veda anche il *Ragionamento della poesia*, letto a Venezia nel giugno del 1559 in seno alla Accademia della Fama (e dunque avendo ben chiari gli ambiziosi orizzonti enciclopedici promossi dalla neonata istituzione fondata da Federico Badoer)⁶⁷; e andato a stampa nel 1562. Qui Tasso padre teorizza addirittura il primato dell'utile, pur senza esimersi dal lodare in modo esplicito la «dilettazione» e la «dolcezza» della poesia:

Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piacevolezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine

⁶⁵ B. TASSO, *Lettere. Primo volume*, Venezia, Giglio, 1559 (rist. anast. a cura di D. RASI, premessa di G. BALDASSARRI, Sala Bolognese, Forni, n. XCIX, p. 178. Per la datazione della lettera, cfr. la *Tavola riassuntiva* in appendice al volume).

⁶⁶ B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, Venezia, Giolito, 1560 (rist. anast. a cura di A. CHEMELLO, Sala Bolognese, Forni, 2002, n. CLVI, p. 507).

⁶⁷ Sulla quale cfr. almeno (all'interno di una bibliografia ormai molto vasta) L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società Scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. BÖHM e E. RAIMONDI, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 117-167; EAD., *Variazioni tardocinquecentesche sull'«ut pictura poësis»*. La «Topica» del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115; EAD., «Rendere visibile il sapere»: l'Accademia Veneziana fra modernità e utopia, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D.S. CHAMBERS and F. QUIVIGER, London, The Warburg Institute, 1995, pp. 61-78; V. GUARNA, *L'Accademia Veneziana della Fama (1557-1561)*. Storia, cultura e editoria, Roma, Vecchiarelli, 2018.

congiunte, con l'armonia del verso *gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare*⁶⁸.

Del resto in questa stessa occasione Tasso padre sfrutta, come farà poi il figlio, il modello lucreziano per conformare il proprio lettore – già immaginato in precedenza come un infermo – a un fanciullo immaturo da «allevare» con la «dolcezza delle parole»:

Credo che sappiate, ingenuissimi ascoltatori, che gli uomini per gran forza di natura seguono la dilettazone e fuggono le fatiche, e massimamente i fanciulli i quali per la imperfezion dell'età e del giudizio si danno in preda a' piaceri. E perché per la maggior parte tutte le lingue, l'arti e le scienze s'imparano nella fanciullesca e giovanile età, la poesia ampio e spazioso campo sparso di tutti i più bei fiori delle scienze, dell'arti e di tutte le cose atte ad ornare et abbellire gli animi de' giovani, con la dolcezza delle parole e con la dilettazone delle favole allettandogli, a poco a poco gli conduce alla cognizione delle scienze, dell'arti e di tutte le cose buone⁶⁹.

È parso opportuno dilungarsi sulle opinioni di Tasso padre circa la funzione della poesia, per rendersi conto del fatto che Tasso figlio, almeno all'altezza dei primi *Discorsi*, sembra collocarsi su posizioni affini, ma non identiche a quelle paterne. L'affinità principale consiste, come s'è visto, nel primato accordato al diletto (più o meno ambigualmente difeso), mentre sembra innegabile che Torquato sia più tiepido del padre circa il giovamento morale connesso alla poesia⁷⁰. Non a caso nella *Lezione* sul Casa, databile intorno al 1567-'68 e grossomodo coeva alla riscrittura ferrarese dei primi due *Discorsi* sopra ipotizzata, Torquato ribadisce: «dovendo il poeta dilettaze, o perché il diletto sia il suo fine, come io credo, o perché sia mezzo necessario ad indurre il giovamento, come altri giudica; buon poeta non è colui che non diletta»⁷¹; e in questa stessa occasione il Casa è significativamente lodato perché «accenna solamente quelle cose che sono considerazione di più profonda dottrina, e, *schivando l'odioso nome di maestro*, per gli ornamenti e per le bellezze che

⁶⁸ B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll., II, pp. 567-584, a p. 579.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 57-580.

⁷⁰ Non credo sia dunque proficuo postulare un'allegoria programmaticamente didascalica all'altezza del *Rinaldo*, a meno che non si intenda questo tipo di costruzione come una irrisolta «retorica dell'ambiguità», cfr. COMELLI, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo»*, pp. 334-452.

⁷¹ T. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll., II, pp. 111-150, a p. 124.

sono proprie della poesia con mirabile giudizio si spazia»⁷², dove si noti la diffidenza per un voce poetica mossa da finalità didascaliche. Una posizione di questo tipo ci può ricordare, certo, le critiche che Bernardo, con squisita grazia cortigiana, aveva rivolto a Giraldo Cinzio, ma non ci deve far dimenticare che lo stesso Bernardo aveva anche esaltato i «molti documenti», che i poeti sono soliti dare «al volgo ignaro, et a l'inferme menti».

Dopo il ritorno dalla Francia, intorno ai primi anni Settanta, Tasso figlio avrebbe dovuto fare sempre più i conti con il nuovo corso dei tempi, i quali, nel giro di pochi anni, si erano evoluti in direzione diversa rispetto al regime di «tempi corrotti», al quale Bernardo aveva addossato la *felix culpa* di un'estetica fondata sul diletto del lettore. Lo scrupolo circa l'incompatibilità tra il gusto del presente, segnato dall'urgenza di un disciplinamento spirituale, e il progetto dei *Discorsi* (nel quale l'autore si era dimostrato più sensibile al palato «isvogliato» dei lettori moderni, viziato da quel genere di epica imperfetta che ai suoi occhi era il romanzo)⁷³, è ben documentato dalle «lettere poetiche»⁷⁴. Ma non dobbiamo fare l'errore di ritenere che quello scrupolo si

⁷² *Ivi*, p. 122.

⁷³ Cfr. il brano citato *supra* n. 5.

⁷⁴ Cfr. la ben nota, conturbante confidenza a S. Gonzaga del 1° ottobre 1575: «E s'io ho a dirle il vero, son quasi pentito di aver introdotte queste maraviglie nel mio poema; non perch'io creda che in universale per ragion di poesia si possa o si debba far altrimenti (ch'in questo sono ostinatissimo, e persevero in credere che i poemi epici tanto sian migliori, quanto son men privi di così fatti mostri). Ma forse a questa particolare istoria di Goffredo si conveniva altra trattazione; e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti, et al costume ch'oggi regna nella corte romana: del che è buon tempo ch'io vo dubitando, et ho temuto talora tant'oltre, che ho desperato di potere stampare il libro senza gran difficoltà. E messer Luca me ne può essere testimonio, e Vostra Signoria medesima, alla quale n'accennai alcuna cosa quando la pregai a procurare il privilegio del Papa et a fare le provisioni che erano necessarie per previa disposizione. Or basta: al passato et al fatto non v'è rimedio; non v'è rimedio, dico, perch'io son necessitato, per uscire di miseria e d'angonia, di stampare il poema, se non potrò prima, almeno dopo Pasqua. E le giuro, per l'amore e per l'osservanza ch'io le porto, che se le condizioni del mio stato non m'astringessero a questo, ch'io non farei stampare il mio poema né così tosto, né per alcun anno, né forse in vita mia; tanto dubito della sua riuscita. Ma dove mi lascio trasportare a scriver cose che non pensai mai di scrivere?» (*Lettere poetiche*, n. XXVII, ed. cit., pp. 220-221). Una testimonianza da leggere *en pendant* con quanto Tasso aveva scritto a L. Scalabrino qualche giorno prima (16 settembre) con il sarcasmo dell'impenitente: «Aggiugnerò ancora, ch'io non mi pento che gli errori di Rinaldo sieno maravigliosi; anzi avrei per difetto se non fossero tali. Maravigliosa parimente è la ritenzione d'Ulisse, e maraviglioso il ritorno, nel medesimo modo di maraviglioso che è ripreso nel mio poema; il quale, sì come nelle cose che succedono a Gierusalemme ha molta simiglianza con l'Iliade, così mi giova che ne gli errori di Rinaldo s'assomigli all'Odissea nell'eccesso della maraviglia. E perché questo mirabile portentoso, come che si convenga a ogni parte del poema epico, in quello però che tratta d'errori sia necessario, scriverò un'altra volta; ch'ora sono stanco e vo' giocare ai tarocchi: ché l'arte mi riesce meglio che la poetica» (*Lettere poetiche*, n. XXVI, ed. cit., pp. 213-214).

sia in lui radicato all'altezza della revisione romana. È semmai al momento di più fervida elaborazione del testo, ossia intorno al 1571-'72, che occorre datare la ridefinizione, da parte di Tasso, dei principi di arte poetica fissati nei *Discorsi*. Si rilegga, in particolare, la lettera al Gonzaga nella quale il poeta avverte che quella prosa auto-esegetica e auto-apologetica (l'*Allegoria del poema*) che si accinge a sottoporre ai revisori nel giugno del 1576 deriva in realtà da una presa di coscienza sicuramente anteriore: «Ma poi ch'io fui oltre al mezzo del mio poema e che cominciai a sospettar della strettezza de' tempi, cominciai anco a pensar all'allegoria come a cosa ch'io giudicava dovermi assai agevolar ogni difficoltà»⁷⁵. Una lettera che a sua volta rinviava alla prima ammissione in materia di allegoria all'interno del poema, resa al Gonzaga il 4 ottobre 1575, nella quale la presenza di lettori come Silvio Antoniano («alcun buon padre del Collegio germanico») era stata sarcasticamente retrodatata rispetto all'incontro effettivo con l'Antoniano stesso (e si ricordi che, tra i revisori romani, quest'ultimo si era rivelato il meno favorevole alla varietà di 'amori' e 'incanti' intrinseca al *Gottifredo*)⁷⁶. In questa lettera, con una formula tanto incauta quanto efficace, Tasso aveva ammesso in cosa consistesse l'allegoresi propria del poema, ossia in un «parlar in modo ch'altri potesse raccogliere ch'ella [l'allegoria] vi fosse», una retorica simbolica motivata dalla necessità di difendere dall'interno il diletto caro al lettore fanciullo, *in primis* quello veicolato da amori e prodigi:

Non a caso è poco dopo aver inviato a Roma queste amare considerazioni che Tasso parla per la prima volta di allegoria coi suoi revisori, in quella lettera poetica del 4 ottobre dove, tra le altre cose, si legge: «Se dunque i miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengono alla poesia per sé, com'io credo, ma forse sono soverchi per la qualità de' tempi in questa istoria, può in alcun modo questa soprabondanza di miracoli esser da' severi comportata più facilmente, se sarà creduto che vi sia allegoria. V'è ella veramente: quanto buona, i' non so; ma un'altra volta ne discorreremo. E sì come v'è, così avrei caro ch'altri credesse che vi fosse: ma in quel ch'appartiene al rimover o all'alterare alcune parole, mi rimetto al vostro giudicio» (*Lettere poetiche*, XXVIII, ed. cit., pp. 238-239). Mio il corsivo.

⁷⁵ *Lettere poetiche*, XLVIII, ed. cit., p. 458 (a Scipione Gonzaga, 15 giugno 1576). Il seguito della lettera consente di distinguere tra la retorica allegorica che agisce all'interno del testo, la quale ci viene detto che fu estesa e adattata anche a quanto del poema era già stato scritto in precedenza, e la retorica allegorica intesa come pura e semplice esegesi apologetica (l'*Allegoria del poema*, composta la settimana prima): «E la trovai (accomodando le cose fatte a quelle che s'aveano a fare) qual Vostra Signoria vedrà; non così distinta però, né così ordinata in ogni sua parte: ché certo quest'ordine e questa condizione è fatica novissima e fatta la settimana passata» (ivi).

⁷⁶ Sulla sua cultura spirituale, cfr. E. PATRIZI, *Silvio Antoniano: un umanista ed educatore nell'età del Rinascimento cattolico (1540-1603)*, Macerata, EUM – Edizioni Università di Macerata, 2010, 3 voll.; EAD., «Del congiungere le gemme de' gentili con la sapientia de' cristiani». *La biblioteca del card. Silvio Antoniano tra «studia humanitatis» e cultura ecclesiastica*, Firenze, Olshki, 2011.

E cominciando dall'allegoria, dico che, dubitando io che quelle parti mirabili non paressero poco convenevoli all'attion intrapresa, nella quale forse alcun buon padre del Collegio germanico avria potuto desiderare più istoria e men poesia, giudicai ch'allora il maraviglioso sarebbe tenuto più comportabile *che fosse giudicato ch'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria*. E per questo, *ancora ch'io non giudichi l'allegoria necessaria nel poema, come quella di cui mai Aristotele in questo senso non fa motto*; e ben ch'io stimi che 'l far professione che vi sia non si convenga al poeta, nondimeno volsi durar fatica per introdurla, et a bello studio, [...] *non mi spiacque però di parlar in modo ch'altri potesse raccogliere ch'ella vi fosse*; rimettendo al vostro giudizio se questo parlar fosse vizioso secondo l'arte o no⁷⁷.

Dai primi anni Settanta, verosimilmente, Torquato prese a guardare con sospetto crescente al progetto dei primi *Discorsi*, che era stato calibrato sul primato del diletto rispetto al giovamento e che, al momento della sua genesi, non aveva avuto alcun bisogno di giustificazioni morali e men che mai di un'intrinseca allegoresi. Il proemio della *Liberata*, che sicuramente fu pensato e composto da Tasso negli anni Settanta all'ombra di queste inquietudini (ma prima che le censure dei revisori si evolvessero in più drastiche autocensure)⁷⁸, va letto prestando attenzione, contemporaneamente, agli elementi di continuità e di discontinuità rispetto ai *Discorsi*. Tasso configura qui un tipo di favola che è senz'ombra di dubbio quella messa a punto nei *Discorsi*: un *mythos* che non riferisce i particolari della storia cristiana, ma li usa per alterare poeticamente le verità delle cronache, intessendo «fregi al vero», ossia, come dettava il programma del II discorso, «co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando». Non a caso in questa zona meta-poetica della *Liberata* è tutto un fiorire di verbi già usati nei *Discorsi* (*condire, allettare, ingannare, persuadere, schivare*) per esaltare il primato del diletto:

⁷⁷ *Lettere poetiche*, XXVIII, ed. cit., pp. 234-236. Mio il corsivo.

⁷⁸ Sul rifacimento radicale dei canti I-III della *Liberata* negli anni Settanta (e dunque anche del proemio), cfr. *supra* n. 34. Difficilissimo, entro certi limiti, stabilire un confine netto tra autocensura e censura: si ricordi solo che l'ott. 3 del proemio è una delle «tre ottave (I 3; III 57, VII 46), scritte dal poeta in fase alfa, ma poi espunte (e mantenute invece dal Bonnà [...])» (L. POMA, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata»*, Bologna, Clueb, 2005, p. 175), forse su richiesta dei revisori, cfr. *Lettere poetiche*, ed. cit., n. XXII, p. 186 («nonostante l'avviso contrario del Magno, nonché del Tasso», come chiosa il commento di Carla Molinari).

O Musa, [...] perdona
s'intesso **fregi al ver**, s'adorno in parte
d'altri diletti, che de' tuoi le carte (*Lib. I 2*).

Sai che là corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, **condito** in molli versi,
i più **schivi allettando** ha **persuasivo**.
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari **ingannato** intanto ei beve,
e da **l'inganno** suo vita riceve (*Lib. I 3*).

co 'l vero alterato il tutto finto ac-
compagnando (*Dap 2*, p. 17).

delle quali (meraviglie), quasi di
sapori, deve giudizioso scrittore
condire il suo poema, perché con
esse invita ed **alletta** il gusto de gli
uomini vulgari, non solo senza fa-
stidio, ma con sodisfazione ancora
de' più intendenti (*Dap 1*, p. 6)

e perciò dovea il Trissino co' sapori
di questa varietà **condire** il suo po-
ema, se voleva che da questi gusti
sì delicati non fosse **schivato** (*Dap*
2, p. 35).

dovendo con la sembianza della ve-
rità **ingannare** i lettori, e non solo
persuader loro, etc. (*Dap 1*, p. 5)

Cionondimeno, molto prima di incontrare sulla sua strada Antoniano, Tasso aveva già provveduto per tempo a sfumare e a dissimulare il primato attribuito al diletto e a insistere, sulla scorta del padre, su quel 'giovamento' morale e spirituale che, all'altezza dei primi *Discorsi*, non era stato certo negato, ma era soltanto un complemento – pregiato, ma pur sempre un complemento – del diletto stesso. D'onde, la famosa similitudine del vaso contenente i «succhi amari» della medicina cosparsa dei «soavi licor» della poesia, nella quale Torquato non solo contamina l'*Amadigi* con il *De rerum natura*, ma inverte anche, velatamente, la gerarchia tra *docere* e *delectare* stabilita nei primi *Discorsi*, configurando il destinatario ideale come un fanciullo malato da ingannare, al modo di Bernardo; e facendone anche, nel contempo, un lettore di tipo petrarchesco, spiritualmente immaturo e sospeso tra *eros* e *agape*, tra allettamenti profani e zelo di carità. Non si dimentichi, infatti, che anche la musa cristiana, per il lettore previsto da Torquato, ha i suoi diletti, esplicitamente evocati: «d'altri diletti che *de' tuoi* le carte», e non a caso, alla fine del I discorso, il poeta-teorico aveva constatato che le imprese compiute «per esaltazione della fede di Cristo» «destano aspettazione e diletto incredibile»⁷⁹. Solo che il «mondo» – espressione quant'altri mai petrarchesca, sebbene i

⁷⁹ *Dap 1*, p. 13.

commenti non siano soliti notare l'evidente allusione auto-assolutoria a *Rvf* 1, 14 («che quanto piace al *mondo* è breve sogno») – all'altezza della prima stagione epica tassiana ha ancora un bisogno incoercibile di dilette profani, pudicamente definiti «altri». Dilette la cui urgenza – legata alla dimensione petrarchesca e petrarchista del «giovenile errore», che guardacaso è quella propria dei «compagni erranti», oltremodo sensibili alle lusinghe di amore e onore – è velata da un'istanza didascalica che potrebbe anche essere letta in senso allegorico, a patto però che si intenda l'allegoria nel poema, ossia l'allegoresi, nel senso indicato nella 'lettera poetica' sopra ricordata (un parlare 'anamorfico', in modo che altri, *volendo*, possa leggermi allegorie che siano anche fonte di giovamento spirituale)⁸⁰.

Da questo punto di vista, un confronto tra *Liberata* I 3 e *Amadigi* LI 1 rivela che Tasso figlio è ancora più ambiguo e forse anche incerto di Tasso padre nell'attribuire al proprio testo una valenza didascalica (o addirittura allegorica). Verosimilmente la maggiore ambiguità nel gestire il primato dal diletto all'interno della *Liberata* è motivata da almeno due fattori: da una parte (a monte), una più matura e radicale adesione ai principi della *Poetica* aristotelica, all'interno della quale la poesia è anzitutto imitazione (fonte di conoscenza, sì, ma in quanto fonte di piacere)⁸¹, mentre l'allegoria sarebbe invece un corpo inessenziale, «come quella di cui mai Aristotele [...] non fa motto»; dall'altra (a valle), la già ricordata «strettezza dei tempi», o quanto meno la sua percezione, che è tanto più acuta in Tasso figlio che in Tasso padre, nonché attiva sull'elaborazione del poema gerosolimitano ben prima della revisione. Quale che sia il fattore che vogliamo privilegiare, non c'è dubbio che all'altezza degli anni Settanta, ormai prossimo a licenziare il poema, Tasso si è sentito in dovere prima di denunciare e poi di giustificare in senso didascalico (auto-assolvendosi) l'orizzonte aristotelico in seno al quale erano nate le finzioni poetiche. Basti solo osservare come il «ver» dell'ott. 2, che allude al vero storico, si trasformi surrettiziamente nell'ott. 3 in un «vero» che è anche morale e spirituale, oltre che storico. Era bastato grossomodo un decennio, il decennio di più intensa composizione del *Gottifredo* (1565-1575), perché Tasso si sentisse in dovere di accostarsi alla concezione

⁸⁰ Per questa interpretazione dell'allegoria nel poema (diversa da quella più estrinseca proposta da Tasso nell'*Allegoria del poema*), cfr. soprattutto P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria: l'allegoria nella «Gerusalemme liberata»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»*, Atti del convegno (Sorrento, 17-19 novembre 1994), a cura di D. DELLA TERZA, Sorrento, Città di Sorrento, 1997, pp. 129-152, poi ripresa e sviluppata da chi scrive in *Narratore notturno*, cit., pp. 155-169 alla luce del concetto di anamorfosi evocato da Galileo nelle sue *Considerazioni al Tasso*.

⁸¹ Più esattamente nel cap. 4 della *Poetica* (1448b 4-19) Aristotele subordina l'apprendimento delle nozioni fondamentali al piacere derivante dall'imitazione poetica in quanto tale.

paterna dei «figmenti di parole» dissimulando la sostanziale fedeltà alla propria *Arte poetica* e sentisse addirittura l'urgenza di giustificare quei principi che in sede teorica non avevano avuto bisogno di giustificazione alcuna.

Sulla funzione Omero nel discorso critico di Tasso*

Claudio Gigante

chiamasi Omero l'oceano d'ogni scienza:
essendo l'oceano per lo padre d'ogni cosa pigliato.

GIOVAN BATTISTA PIGNA, *I romanzi*

L'ipotesi di lavoro che guida queste pagine è il tentativo di storicizzare la presenza di Omero nel pensiero critico di Tasso, senza tuttavia introdurre distinzioni, se non di comodità espositiva, con la sua attività poetica: per quel che riguarda la poesia eroica, i due versanti – la riflessione teorica e la scrittura letteraria – sono non solo comunicanti, come sarebbe in fondo naturale, ma parte dello stesso processo. La questione è vasta, non evidentemente esauribile nello spazio di un intervento: quel che mi preme è cercare di mettere a fuoco il mutamento del tipo d'imitazione che si registra progressivamente in Tasso a proposito della poesia omerica. Nel complesso, ritengo che sia possibile individuare tre momenti: una fase giovanile che include il *Rinaldo* e i primi *Discorsi*; un secondo periodo che corrisponde alla lunga vicenda della composizione della *Liberata*, *Lettere poetiche* comprese; infine l'ultima parte della vita, segnata, sul versante “eroico” (una delle linee di scrittura e di riflessione prevalenti, ma certo non la sola), dalla riscrittura della *Gerusalemme* e dalla riflessione critica consegnata, oltre che a vari scritti minori, alle pagine dei secondi *Discorsi* e del *Giudicio*.

* Per alcune opere di Tasso ho fatto ricorso a delle abbreviazioni: *Conq.* = *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934; *DAP* = *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 1-55; *Lib.* = *Gerusalemme liberata*, a cura di C. GIGANTE e T. ARTICO, Milano, Mondadori, 2022; *Giud.* = *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno Ed., 2000; *LP* = *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda, 1995. Uso anche *TPR* = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970-1974.

1. *Se Virgilio et Homero avessin visto...*

Per definire il punto di partenza del giovane Tasso, un confronto con le posizioni dei principali protagonisti delle discussioni letterarie del tempo si rivela essenziale sia per mettere a fuoco le condizioni dell'avvio della sua riflessione critica sia per misurarne gli scarti progressivi. Come nell'incipit del son. CLXXXVI del *Canzoniere* i due poeti nell'antichità sono abitualmente citati in coppia (e non di rado, come avviene in Petrarca e nei primi scritti di Tasso, in ordine cronologico inverso) quali emblemi scontati di una perfezione classica che viene evocata, se l'intento è laudativo o apologetico, nella forma del parallelismo: senza cioè un tentativo di mediazione critica. Si tratta spesso di annotazioni generiche, dove raramente, nella prima metà del secolo, sarebbe possibile cogliere una conoscenza estesa o approfondita di Omero: che resta per alcuni un punto di riferimento ideale, sinonimo di una grandezza più celebrata che conosciuta, per altri un oggetto di studio legato alla progressiva ricezione della *Poetica* aristotelica. Una ricezione che in primo luogo riscattava la percezione negativa causata dalla tradizione platonica: basti, a quest'ultimo proposito, pensare al *Ragionamento della poesia* di Bernardo Tasso, dove in una dimensione discorsiva, priva di forza ma anche di volontà speculativa, viene stemperato e relativizzato il peso delle accuse contro Omero della *Repubblica* e nel contempo viene riportato il fortunato aneddoto secondo cui Alessandro Magno avrebbe conservato l'*Iliade* in una cassetta «con grande arte e sottilissimo magisterio lavorata»¹. Come a voler dire che la difesa della poesia non poteva che fondarsi sulla difesa del poeta sovrano.

Si accennava ai frequenti parallelismi con i due poeti antichi. Sintomaticamente affiorano negli scritti intorno al poema recepito come nuovo classico, l'*Orlando furioso*, la cui grandezza viene celebrata (o in alcuni casi polemicamente sostenuta) in virtù delle analogie di contenuto, ma anche di funzioni narrative, con l'*Iliade* e l'*Eneide*. Esemplare in tal senso è la parte iniziale delle *Annotazioni* (1556) al *Furioso* in cui Girolamo Ruscelli propone un confronto tra il poeta moderno, «diligente imitatore», e i due antichi: come loro, Ariosto ha scelto un argomento di guerra; ha seguito ora la «verità dell'istoria» ora l'estro della finzione; ha individuato una causa precisa all'origine del conflitto (la morte di Troiano e il desiderio di vendetta di suo figlio Agramante). E poi ancora:

¹ B. Tasso, *Ragionamento della poesia* (1562), in *TPR*, II, pp. 567-84, alle pp. 577 e 581. L'aneddoto ha la sua origine in Plutarco (*Vita di Alessandro*, VIII 1-2) e in Strabone (*Geografia*, XIII I, 27): cfr. C. DOGNINI, *Alessandro Magno e la conoscenza dell'Iliade' in India*, in «Aevum», LXII, 1997, pp. 71-77.

Come la guerra Troiana non poteva spedirsi senza Ulisse, così la Francese non deve farsi senza Brunello. La prudenza d'Ulisse trovò Achille celato fra le figlie del Re Licomede, l'astutia di Brunello trovò Ruggiero ascoso tra' monti di Carena. L'uno e l'altro fu tratto per ingordigia dell'arme offerte alla guerra².

Analogamente, introducendo i *Cinque canti*, Ruscelli scrive che Ariosto ha rinunciato al progetto iniziale di raccontare la morte di Ruggiero per seguire il suggerimento di Bembo e altri amici di non discostarsi dal modello di *Iliade* e *Eneide*, in cui visibile sarebbe l'intento, da parte dei due autori, di evitare di lasciare sconsolati i lettori per il «tristo fine delle persone che sono principali nel soggetto»³. Ruscelli tratteggia un itinerario di lettura tipico: ripercorre alcuni punti del *Furioso*, quelli in cui più direttamente traspare il debito con la poesia antica, muovendo a ritroso dal testo verso i supposti archetipi ma tralasciando i tanti luoghi intermedi della tradizione cavalleresca recente. Perché Ariosto, nell'immaginario dei suoi critici ammiratori, è «il nostro giovane Omero»⁴, il poeta che in epoca moderna si è incamminato per una via nuova, idealmente paragonabile solo ai classici del passato. Di fronte alla sfida quasi impossibile di eguagliarlo nel prestigio poetico, Torquato Tasso, rivolgendosi a Orazio Ariosto, parla del poeta del *Furioso* come dell'«Omero ferrarese», con una formulazione che lascia intendere che si trattava di definizione corrente:

non negherò che le corone *semper florentis Homeri* (parlo del vostro Omero ferrarese) non m'abbiano fatto assai spesso *noctes vigilare serenas*; non per desiderio ch'io abbia mai avuto di sfiorarle o sfrondarle, ma forsi per soverchia voglia d'acquistarne altre [...]⁵.

² *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Alquale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli [...]*, Venezia, V. Valgrisi, 1556, pp. [561]-[62]. Nelle citazioni dalle cinquecentine intervengo solo su interpunzione e accenti.

³ Ivi, p. [xvi].

⁴ Riprendo l'espressione, già felicemente messa a frutto da Francesco Sberlati (che cita anche altri testi ripresi nelle presenti pagine), dal dialogo *Il Dedalione o ver del poeta* (1560) di Scipione Ammirato (in *TPR*, II, pp. 477-512, a p. 510). Cfr. F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 31-106.

⁵ T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, I, Firenze, Le Monnier, 1852-55, n. 94, p. 246. Il doppio riferimento lucreziano (*De rer. natura*, I 124 e 142) permette di costituire un ponte ideale tra due classicismi lontani nel tempo, accomunati dalla difficoltà di reggere il confronto con la riconosciuta grandezza dei modelli letterari.

Se con qualche acrobazia dialettica vi è chi, come Simone Fornari, pretende che nel poema ariostesco vi sia una sola azione, quella di Agramante contro Carlo Magno⁶, Giovambattista Giraldi Cinzio coglie al contrario nella moltitudine di azioni del *Furioso* (e prima ancora dell'*Innamorato*) la prima differenza sostanziale – e non in negativo – tra la modernità dei «romanzi» e la «maniera» di «Vergilio et di Homero»⁷. Gli oppositori del *Furioso* criticano invece, anche in nome di Omero (in nome dell'Omero paradigmatico di ascendenza aristotelica), il poema di Ariosto per la stessa ragione: per avere una struttura (una «favola») non compatibile con i criteri dell'unità aristotelica e in questo distinta se non opposta all'*Iliade* e all'*Eneide*. Nel proporre un modello narrativo antitetico al *Furioso*, la sua *Italia liberata*, Giangiorgio Trissino rivendica a se stesso, a sua volta, il merito di avere intrapreso una «novella strada» proprio nel momento in cui si lancia – pure lui in nome del poeta greco ma con una conoscenza largamente superiore (anche dal punto di vista linguistico: il che non è poco) rispetto alla maggioranza dei suoi contemporanei – nel più stucchevole e pedestre processo d'imitazione che la storia letteraria ricordi («tolsi Hōmerō per Duce ε per Idea», scrive nella dedicatoria del poema a Carlo V⁸).

È dunque la diffusione degli esercizi esegetici sulla *Poetica* a rendere progressivamente «organico»⁹ il poeta greco nel dibattito culturale intorno ai moderni. Per un confronto simbolico tra due modi di intendere Omero coesistenti ancora negli anni Cinquanta, si possono considerare i punti di vista sostanzialmente antitetici di Girolamo Muzio (nella sua *Arte Poetica*, ancora di stampo oraziano, pubblicata in endecasillabi sciolti nel 1551) e la coeva *Quinta e sesta divisione della Poetica* di Trissino, stampata postuma nel 1562. Da nessuno dei versi che Muzio dedica a Omero (anche a proposito della *Batracomiomachia*) sarebbe possibile dedurre un sia pur vago apprezzamento per il poeta greco; il giudizio dell'autore è tutto sbilanciato in favore di Virgilio¹⁰. Muzio si chiede per esempio come sia possibile che Ettore sia dipinto come «codardo e vile» (v. 1024) e come Achille possa essere orgoglioso della vittoria su un eroe simile. Si tratta dunque di un'assenza di «decoro» (v.

⁶ *La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*, Firenze, L. Torrentino, 1549, p. 34.

⁷ *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio [...] intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, G. Giolito, 1554, p. 11.

⁸ *La Italia Liberata da Gotthi del Trissino*, Roma, V. e L. Dorici, 1547, p. [v].

⁹ Parafraiso il titolo di un contributo di P. PETRUZZELLI, *L'Omero organico del Cinquecento*, in «Belfagor», xli, n. 5, 30 sett. 1986, pp. 553-60, che è tuttavia essenzialmente focalizzato sulle *Deche* di Francesco Patrizi.

¹⁰ Cfr. G. MUZIO, *Dell'arte poetica*, in *TPR*, II, pp. 163-209.

1015) diversa rispetto a quella su cui insiste Girdali e poi più tardi insisterà Tasso: è una inadeguatezza denunciata non in relazione a dei costumi avvertiti ormai come desueti, ma quale indizio, tra gli altri, di difetto compositivo. Trissino invece, che porta a termine la sua *Poetica* dopo l'immane pluriennale fatica di composizione dell'*Italia liberata*, definisce Omero «principio e quasi fonte di tutta la poesia»: «così divinamente scrisse che niuno dopo lui non ha mai potuto a quel segno aggiugnere»¹¹. Il vicentino sembra riecheggiare il Poliziano dell'*Oratio in expositione Homeri* e del poemetto *Ambra*, dove il grande Meonio è evocato come l'«acqua sorgiva» da cui le turbe dei poeti attingono gli arcani furori («[...] de gurgite vivo / combibit arcanos vatum omnis turba furores»): solo da lui ha origine il loro sacro impeto («ab uno / impetus ille sacer vatum dependet Homero»¹²). Un modello metatemporale, insomma, che finisce per coincidere con l'idea stessa di poesia narrativa.

Nel costante paragone tra Omero e Virgilio si coglie in filigrana la prospettiva offerta dal quinto libro dei *Saturnali* di Macrobio dove, attraverso il lunghissimo ragionamento di Eustazio, di Virgilio viene offerta l'immagine di uno scrittore alla perenne rincorsa di Omero. Un'emulazione che se talvolta riesce a vantaggio del poeta latino, generalmente, secondo Macrobio, lo vede perdente: Virgilio «in omni operis sui parte alicuius Homericis loci imitationem volebat inserere nec tamen humanis viribus illam divinitatem ubique poterat aequare»¹³. Ma non è solo una questione di natura soggettiva (un uomo che prova a emulare un quasi dio con i risultati che si possono immaginare). Macrobio traduce il discorso in dei termini letterari che risultavano familiari a qualunque lettore colto del Rinascimento¹⁴: chi imita sistematicamente un solo altro autore finisce per rimanerne succube («Et re vera non poterat non in aliquibus minor videri, qui per omnem poesin suam hoc uno est praecipue usus archetypo»¹⁵). È una prospettiva filo-omerica che si trova spesso silenziosamente rovesciata a metà Cinquecento. Sintomatici sono gli appena ricordati versi di Muzio (uno dei maestri del Tassino, alla

¹¹ G.G. TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *TPR*, II, pp. 5-90, a p. 10.

¹² A. POLIZIANO, *Ambra*, vv. 12-13 e 16-17 (cito da *Le Selve*, a cura di L. GRILLI, Città di Castello, Lapi, 1902, p. 96). Cfr. S. FORNARO, R. VICCEI, *Immaginare Omero nel Rinascimento*, nel vol. *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di V. PROSPERI, F. CICOLELLA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 17-41, partic. pp. 30-32.

¹³ MACROBIO, *Sat.*, v 12, 33 e 40 (cito da *Saturnalia*, ed. J. WILLIS, I, Leipzig, Teubner, 1994², p. 299).

¹⁴ Rinvio alle mie pagine sull'imitazione in G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 47-54, 332-33.

¹⁵ MACROBIO, *Sat.*, v 12, 40 (ed. cit., I, p. 301).

corte roveresca), ma pure altri interventi coevi: nel trattatello *Della vera poetica* di Giovan Pietro Capriano (1555), ad esempio, il quinto capitoletto è dedicato al confronto tra i due poeti antichi, risolto tutto a favore di Virgilio, implicitamente considerato quale un antesignano della poesia italiana: «In Omero si vede una esuberanza di natura quasi superflua e non bisognosa, et è, per dir così, loquace e gracchiante alla asiatica»¹⁶. Ma quanto tale giudizio fosse il frutto di una conoscenza approfondita si può evincere dal sommario riassunto che Capriano propone dell'*Iliade*: fra le motivazioni dell'«eccidio di Troia» vi sarebbe il timore nutrito da Giunone che dai Troiani potesse nascere una nuova «stirpe potente che col tempo avesse a distruggere l'imperio di Cartagine»¹⁷ da lei protetto. Dove non occorre molta scienza per capire che, anche al di là della denominazione degli dèi alla latina, l'autore tenta di riassumere l'*Iliade* servendosi dell'*Eneide*.

2. *Loro purissimo*

Quando Tasso, negli anni Sessanta, inizia a riflettere sulla questione del poema eroico, il testo critico con cui si confronta maggiormente è il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giraldo Cinzio (1554). Rispetto a Giraldo, il giovane Tasso procede con quello stesso metodo contrappuntistico che si riscontra spesso – ieri come oggi – tra una generazione e l'altra: e tuttavia mi sembra abbastanza evidente che, pur marcando come meglio può le distanze, Tasso subisca per tanti aspetti l'influenza di Giraldo. Per quel che riguarda Omero, Giraldo lo considera un esempio di unità di azione, tanto per l'*Iliade* che per l'*Odissea* (pur non ritenendo, come si è già ricordato, che tale unità sia un requisito necessario ai «romanzi»). Ma Giraldo è lungi dal considerarlo un modello funzionale alla composizione della poesia moderna: la «rozza semplicità»¹⁸ ravvisata in Omero non è molto diversa da quella fastidiosa condiscendenza con cui ancora si sarebbe letto Dante nella Francia dell'Ottocento. Come un primitivo non privo d'ingegno.

Molto più vicino alla sensibilità contemporanea risulta allo sguardo di Giraldo (uno sguardo mai veramente profondo, ma proprio per questo portatore di opinioni comuni), in relazione alla questione del «decoro», il «giudiziosissimo» Virgilio che per primo avrebbe nei suoi versi passato al setaccio

¹⁶ G.P. CAPRIANO, *Della vera Poetica*, in *TPR*, II, pp. 293-334, a p. 315.

¹⁷ *Ivi*, p. 312.

¹⁸ *Discorsi di M. Giovambattista Giraldo Cinthio*, cit., p. 31.

il poeta greco per coglierne solo i lati buoni. Atteggiamento da replicare: «sarebbe gran vitio volere seguitare Homero in quelle cose che, come al suo tempo convenivano, così rimasero nella maestà di Roma sconvenevoli et similmente sconvenevoli sono ne i nostri tempi»¹⁹. Pure Giraldi, seguendo la moda critica del tempo, parla di Omero quasi sempre paragonandolo a Virgilio. Anche per lui, l'intento è attualizzare e correggere Macrobio: Virgilio è sì un grande imitatore (di Omero, ma non solo), ma è stato capace di scegliere il meglio dagli autori che lo hanno preceduto. Poiché il ragionamento di Giraldi è volto, proprio come sarà quello di Tasso nei primi *Discorsi*, a indicare i criteri di composizione di un poema ancora da scrivere, il paragone Virgilio-Omero è funzionale a esplicitare quale via perseguire e quale evitare. Se la modernità, per quel che riguarda il «decoro» e la convenienza, ha inizio con Virgilio, fra gli scrittori recenti è Ariosto il suo emulo degno: capace di assorbire dalla tradizione solo quel che aveva valore, a differenza di Trissino che, illudendosi di far tesoro dell'«oro purissimo» di Omero, ne avrebbe miseramente colto soltanto lo «sterco»²⁰. In sintesi, secondo Giraldi: Omero può ancora offrire degli spunti narrativi, a condizione che non si imitino i costumi «primitivi» dei suoi personaggi; l'unità accomuna Omero e Virgilio, ma non è un criterio che lo scrittore di romanzi è chiamato a imitare. In prospettiva tassessa, di rilievo è inoltre quel che scrive Giraldi a proposito dell'«energia», perseguita da Omero e imitata da Trissino, «intento all'umile e al basso», dimentico della «grandezza eroica» di Virgilio:

Perché la energia nel poeta (per parlare alla greca), appresso i Latini et appresso noi, non sta (come si ha creduto il Trissino) nel minutamente scrivere ogni cosuccia, qualunque volta il poeta scrive heroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che ha il poeta per le mani: et la virtù dell'energia, laquale noi possiamo dimandare «efficaccia», si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole né cose otiose. E se bene Homero (padre veramente di tutti i poeti, quanto alle materie e a gli ordini), è molte volte in ciò trascorso, non vi è però mai trascorso Virgilio [...], come quegli che ha atteso al grande et al magnifico et ha fuggito quello che portava con esso lui bassezza indegna dello stile eroico [...]²¹.

¹⁹ Ivi, p. 32. È a questo proposito che Giraldi riporta, quale esempio di sconvenevolezza, l'episodio di Nausicaa che va con le fantesche a lavare i panni al fiume (*ibidem*); episodio che, com'è noto, riaffiora per le stesse ragioni nel secondo dei *Discorsi dell'arte poetica* (DAP, p. 33).

²⁰ *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio*, cit., p. 33. Il Pigna si esprime in termini analoghi (*I romanzi di Giovan Battista Pigna*, Venezia, V. Valgrisi, 1554, p. 68).

²¹ Ivi, pp. 62-63.

Altre critiche a Trissino, che qui ora non interessano, saranno da Tasso sostanzialmente riprese da Giraldi²².

È noto che Pigna, a differenza di Giraldi, aveva dimestichezza con il greco: tuttavia nel suo trattato sui *Romanzi*, Omero è, non diversamente da quel accade nel *Discorso* del suo ex maestro-rivale, nominato solo cursoriamente, spesso in coppia con Virgilio e quasi sempre in funzione ariostesca: a tal fine Pigna si cimenta nella compilazione di due brevi cataloghi di episodi del *Furioso* riconducibili a Omero²³. Del poeta greco egli ricorda inoltre la fama nell'antichità (secondo Eliano sarebbe stato tradotto dagli Indi e dai Persi²⁴) per affermare che nel tempo moderno la rinomanza di Ariosto è al paragone superiore. Non diversamente da Giraldi (ma è sin troppo nota la reciproca accusa di plagio²⁵), attraverso una critica all'*Italia liberata dai Goti*, viene implicitamente ribadito il giudizio negativo sull'assenza di decoro in Omero.

La linea del tempo offre un comodo argomento evolutivo, almeno agli spiriti aporetici. Come Giraldi, pure Lodovico Dolce, nella sua introduzione all'*Amadigi* di Bernardo, evocando i due autori classici (nell'ordine consueto che dà la precedenza al latino) considera che «Virgilio fu molto differente da Homero», perché si guardò bene dall'imitarlo negli usi ormai difformi: ed «è da credere», aggiunge, che si sarebbe «discostato dal costume del suo secolo, quando si fosse trovato nel nostro». Si scrive per i vivi, osserva, e le imitazioni acritiche degli antichi risultano – ed è implicita ma trasparente la stoccata rivolta a Trissino – «senza fallo ridicole»²⁶. Dolce, coinvolto personalmente in tante imprese editoriali, pone con cognizione di causa l'accento sull'importanza dei gusti del pubblico, sulla necessità professionale di «accomodarsi alla dilettaione»²⁷. Questo scritto, in cui si trova la prima versione

²² Di rilievo sono le osservazioni intorno al meraviglioso cristiano e ai limiti grotteschi dell'angelologia paganeggiante di Trissino (ivi, pp. 70-71), da cui un decennio dopo Tasso avrebbe preso le mosse (*DAP*, pp. 7-8). Sulla questione vd. G. BALDASSARRI, *Introduzione ai 'Discorsi dell'arte poetica' del Tasso*, in «Studi Tassiani», xxvi, 1977, pp. 5-38; ID., *La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica*, nel vol. *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. DA POZZO, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 63-66.

²³ *I romanzi di Giovan Battista Pigna*, cit., pp. 79-80 e 93-94.

²⁴ Cfr. ivi, p. 69, e ELIANO, *Var. Hist.*, lib. XII, cap. 48. Fa cenno a questa leggenda anche Tasso nel primo libro del *Giudicio* (ed. cit., p. 40), ma prendendo spunto da DIONE CRISOSTOMO, *Orat.*, LIII.

²⁵ Basti il rinvio a S. JOSSA, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in «Critica letteraria», xli, 159-60, 2013, pp. 533-52.

²⁶ L. DOLCE, *A i lettori*, in *L'Amadigi del S. Bernardo Tasso*, Venezia, G. Giolito, 1560, pp. [II-v], a p. [III].

²⁷ Ivi, p. [II].

pubblica dell'aneddoto di Bernardo alle prese con il tentativo, poi lasciato cadere, di composizione di un *Amadigi* con una «sola azione»²⁸, è l'avantesto più significativo per la premessa al *Rinaldo* di Tasso figlio (1562).

Qui i due grandi dell'antichità, nel paio di volte in cui sono menzionati, appaiono in coppia (ma il «principe de' poeti» è Virgilio²⁹). Prima sono citati, a proposito dell'unità dell'azione, come il «perfetto esempio» di poesia tenuto a mente dai «severi filosofi seguaci d'Aristotile»; quindi per ricordare che nelle loro opere sono assenti i proemi di tipo ariostesco. È di qualche interesse il modo in cui il poeta debuttante si regola pubblicamente intorno a due questioni oggetto di dibattito fra i letterati in quegli anni e più tardi: l'unità d'azione, che si ritiene, secondo gli schemi di scuola dell'aristotelismo del tempo, presente nell'*Iliade* e nell'*Eneide*, è interpretata nel *Rinaldo* come somma delle avventure di un solo vero personaggio principale ed è temperata dalla presenza di episodi che agli occhi stessi dell'autore non appaiono tutti legati da un vincolo necessario rispetto alla trama principale. L'orizzonte della «perfezione», il paradigma dei due classici epici per antonomasia, appare in questa fase giovanile ancora inattuabile. Per quel che riguarda invece l'intervento della voce del narratore, Tasso annunzia di avere evitato i proemi «ch'usa sempre l'Ariosto» all'inizio dei canti, in ossequio all'idea aristotelica che «tanto il poeta è migliore quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare»: e il poeta non ha difficoltà a ostentare la diversità del proprio atteggiamento rispetto a quello del padre nell'*Amadigi*³⁰.

La presenza di Omero nel *Rinaldo* è difficile da dimostrare: l'*Iliade* può essere più volte chiamata in causa, ma in genere per *topoi* e situazioni che avevano già conosciuto, da Virgilio sino agli autori recenti, riprese e rielaborazioni. Un'eccezione potrebbe essere costituita dal duello fra Orlando e Rinaldo (che non rivela la propria identità) del sesto canto, un episodio che presenta delle affinità, come ha mostrato Matteo Navone, con lo scontro fra

²⁸ Ivi, p. [III]. Privatamente, Bernardo ne discuteva con Benedetto Varchi in una lettera del luglio 1558 (cfr. B. TASSO, *Lettere*, II, Padova, G. Comino, 1733, pp. 396-97). L'aneddoto sarà poi ripreso, ampliato e colorito in T. TASSO, *Apologia della 'Gerusalemme liberata'*, in ID., *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 410-85, alle pp. 416-18.

²⁹ Che non a caso è il primo dei due a essere nominato (*Ai lettori*, in T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di M. NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 45-48, a p. 47; ma si vedano anche le precise note di commento del curatore, alle pp. 335-45).

³⁰ *Ibidem*. Neanche in seguito Tasso avrebbe mutato opinione, fedele per questo, come per altri aspetti, alla lezione di Sperone Speroni (cfr. S. SPERONI, *De' romanzi*, in ID., *Opere tratte da' mss. originali*, v, Venezia, D. Occhi, 1740, pp. 520-22, a p. 522: «siano belli quanto si vuole», i proemi «son sempre inetti, e molte volte non catenati e congiunti alla cosa del poema»).

Ettore e Aiace del settimo dell'*Iliade*: dall'interruzione allo scambio di doni. Ma in generale, nel primo Tasso, come del resto in altri autori del primo Cinquecento, la presenza omerica sembra mediata e saltuaria.

Il *Rinaldo* ci conduce spontaneamente al maestro, ricordato nelle ultime righe della premessa *Ai lettori*, che al giovane poeta sembrava possedere «tutte l'arti e le scienze interamente»³¹. La mediazione del magistero di Speroni nella formazione di Tasso è essenziale anche se – lo ha osservato anni fa Maria Teresa Girardi – dà i suoi frutti un po' alla volta³², come certi veleni e certe medicine. Speroni rappresenta un reagente rispetto al comune sentire, rispetto a quello sguardo di sufficienza sul poeta greco che si coglie in tante pagine del tempo. Anche nel suo caso, il pensiero su Omero è sviluppato ragionando intorno a Virgilio: si ritrova per frammenti pure altrove (perché Speroni, come ogni pedante, era sfiancante e ripetitivo), ma è nei discorsi *Sopra Virgilio* – che riflettono il suo pensiero proprio negli anni in cui Tasso pendeva dal suo insegnamento (il sesto discorso è datato settembre 1563) – che trova la sua formulazione più distesa³³. Speroni, nel solco dei *Saturnali*, considera il poeta latino in perenne debito nei confronti di Omero, senza «il qual non sapea muovere un passo», scrive petrarcheggiando (*Tr. Cup.* iv, v. 44)³⁴; e propone un ricco catalogo dei «furti» (questo il lemma impiegato) perpetrati da Virgilio ai danni del poeta greco: «si può temere che Virgilio nulla sapesse della poetica; però del tutto, volendo esser poeta, si accostasse ad Omero, senza il quale nulla sarebbe stato»³⁵. Dell'*Eneide* sono apprezzati i libri II e IV: per il resto, Speroni pensa che i meriti di Virgilio siano essenzialmente due: essere riuscito a evitare le sconvenienze nella rappresentazione degli dèi e la tessitura delle «orazioni»³⁶. L'*Eneide* risulta mal costruita, piena di incongruenze. Non vale ora entrare nel merito delle numerose critiche, relative anche alla *dispositio* degli episodi. Conta piuttosto rimarcare che Speroni si rapporta all'*Eneide* con un piglio per nulla diverso rispetto a quello adottato tempo prima, alla fine degli anni Quaranta, nei confronti del *Costante* di Francesco Bolognetti³⁷: il piglio di chi si ritiene depositario di una scienza superiore, tale da potere impartire lezioni di composizione, indiffe-

³¹ T. TASSO, *Ai lettori*, cit., p. 48.

³² Cfr. M.T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, nel vol. *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, a cura di L. BORSETTO, B.M. DA RIF, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 63-77.

³³ Cfr. S. SPERONI, *Sopra Virgilio*, in ID., *Opere*, cit., iv, pp. 421-579.

³⁴ Ivi, p. 423.

³⁵ Ivi, p. 434.

³⁶ Ivi, p. 424.

³⁷ Cfr. ID., *Argomento di un Poema Eroico*, ivi, v, pp. 522-28.

rentemente, tanto a un Bolognetti che a Virgilio. Neanche fosse proprio la stessa cosa!

D'altronde, le critiche di Speroni al *Furioso* non sono da meno³⁸. Si capisce che più tardi, al tempo della revisione della *Gerusalemme*, un uomo come lui affetto dal complesso di Giove³⁹, convinto di potere spiegare puntigliosamente a Virgilio in che modo avrebbe dovuto comporre l'*Eneide*⁴⁰, non potesse essere più tenero nei riguardi di un letterato come il nostro Tasso, che aveva conosciuto ragazzo e che per giunta era dotato di un indiscutibile talento.

Secondo Speroni, Omero «diletta ornando e amplificando gentilmente le cose sue», abbondando negli «epiteti», mentre Virgilio discorre con «brevità», cioè in modo secco e rapido: il suo intento era nell'*Eneide* sommare due azioni diverse (la parte odissiaca, la parte iliadica), ma per troppa abbondanza di eventi non è riuscito a ornare il suo poema adeguatamente⁴¹. Virgilio sarebbe dunque meno poeta, ma miglior retore (sono continuamente lodati i discorsi dei suoi personaggi): rispetto all'*Iliade* la favola dell'*Eneide* sarebbe «dozzinale», ma la locuzione «meravigliosa»⁴². Di qui discende l'idea, che ha avuto un impatto tangibile in Tasso (che pure di Virgilio aveva come sappiamo un'idea molto diversa), che sia da imitare Omero per la struttura (la *dispositio*, l'*inventio*) e Virgilio per lo stile dei discorsi senza tuttavia riprodurre la concisione⁴³. Proprio per questo, i versi di Omero, secondo Speroni, si rivelano belli anche in traduzione, a differenza di quel che accade per quelli di Virgilio: e qui possiamo seguirlo, perché è innegabile che sia più semplice tradurre la “favola” – la struttura principale, gli episodi – che rendere in modo adeguato, senza stonature, l'eleganza. Tanto più l'eleganza di Virgilio.

3. *Rancido e rinrescevole*

Per venire ai *Discorsi dell'arte poetica*, nessun indizio potrebbe indurci a pensare che Omero fosse dall'autore presentato come un modello: piuttosto un punto di riferimento. Del resto, a differenza di Giraldis e Pigna, Tasso nelle

³⁸ Cfr. Id., *Sopra l'Ariosto*, ivi, v, pp. 519-20.

³⁹ È da questo quadro che è opportuno partire anche per l'interpretazione del personaggio Mopso dell'*Aminta*. Sono tornato di recente sulla questione: C. GIGANTE, *Nelle selve dell'Aminta. Un'interpretazione per Mopso*, in «Critica letteraria», L, n. 194, 2022, pp. 29-43.

⁴⁰ Cfr. S. SPERONI, *Sopra Virgilio*, cit., p. 429: «io tesserei in tal modo la favola [...]».

⁴¹ Ivi, p. 439.

⁴² Ivi, p. 512.

⁴³ Ivi, p. 575.

sue pagine non idolatra nessuno, men che meno Ariosto, a cui pure riconosce maestria d'invenzione. Il *Furioso* per Tasso è piacevole e chiaro: per quel che riguarda il successo, un modello che si può solo cercare di imitare. Nella prosa dei *Discorsi* non si rinviene l'asprezza delle censure di Speroni, ma si coglie l'eco di una sua constatazione: il poema ariostesco non ubbidirebbe alle regole del decoro e alle leggi della *Poetica*, ma piace, nonostante questo, a tutti, «così a' dotti, come a' indotti»⁴⁴. Frase di Speroni che coincide anche, come sappiamo, con l'orizzonte di pubblico che Tasso auspicava per se stesso⁴⁵: l'apprezzamento per il «gusto» e l'abilità del «divino» predecessore è associato già nei primi *Discorsi* a una presa di distanza non meno importante per quel che riguarda la «moltitudine delle azioni», comprensibile umanamente – in virtù di condizionamenti precisi – ma non per questo «lodevole» (*DAP*, p. 23).

La prima menzione nei *Discorsi dell'arte poetica* d'Omero iscrive il poeta greco in un orizzonte anti-paradigmatico, che replica gli argomenti di Giraldi (compreso il famoso riferimento a Nausicaa⁴⁶), e di altri, sulla necessità di «accomodare» i costumi alle usanze moderne:

e l'esperienza si prende da i libri d'Omero, i quali, come che divinissimi siano, paiono nondimeno rincrescevoli. E di ciò in buona parte è cagione questa antichità de' costumi, che da coloro c'hanno avezzo il gusto alla gentilezza e al decoro de' moderni secoli, è come cosa vieta e rancida schivata e avuta a noia. (*DAP*, p. 9)

Di qui, sulla stessa falsariga, le critiche all'indirizzo dell'*Italia liberata dai Goti*, di cui viene apprezzata solo la scelta dell'argomento «nel primo grado di nobiltà e di eccellenza» (*DAP*, p. 13). Eppure Trissino, imitatore “militante” di Omero, si sarebbe, secondo Tasso, distaccato dal poeta greco proprio nel punto più qualificante: avrebbe scelto di raccontare «tutta la spedizione

⁴⁴ S. SPERONI, *Sopra l'Ariosto*, cit., p. 520. E cfr. *DAP*, p. 22: Ariosto, allontanandosi «dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti [...]».

⁴⁵ Il poeta non può ignorare il «gusto [...] isvogliato» del lettore medio (ivi, p. 29). Negli anni della revisione romana Tasso avrebbe confidato a Scipione Gonzaga: «non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido, ma non vorrei però solamente sodisfare a i maestri dell'arte. Anzi sono ambiziosissimo dell'applauso de gli uomini mediocri; e quasiché altrettanto affetto la buona opinione di questi tali, quanto quella de' più intendenti» (*LP*, XIX, pp. 166-67).

⁴⁶ Ivi, pp. 32-33. Ricordo in proposito le pagine illuminanti di G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 297-322.

di Belisario» e non la sola parte più «nobile», non imitando il «giudizio d'Omero» che, grazie alla «brevità della materia», «poté accrescere di episodi e ornamenti».

In sostanza, Tasso attribuisce a Trissino (e prima di lui a Lucano e a Silio) quel difetto che Speroni riteneva fosse proprio dell'*Eneide*: l'abbondanza di materia narrativa che risulterebbe d'intralcio a un'adeguata ornamentazione. Dal maestro padovano, però, Tasso si distacca tacitamente sin d'ora, esprimendo un giudizio di merito di tutt'altro tenore:

Con tutto ciò [Virgilio] se ne va alle volte così ristretto e così parco ne gli ornamenti che, se ben quella purità e quella brevità sua è maravigliosa e inimitabile, non ha per avventura tanto del poetico quanto ha la fiorita e faconda copia d'Omero. (*DAP*, p. 15)⁴⁷

A Speroni inoltre Tasso s'ispira, come sappiamo dal brano notissimo dove si fa riferimento alla «privata camera», per il famoso chiasmo metastilistico, secondo cui Virgilio sarebbe stringato come Demostene, mentre Omero fiorito e facondo come Cicerone (*DAP*, p. 15).

Assegnando a Omero, secondo un luogo divenuto comune, l'intenzione di avere voluto cantare non la guerra di Troia, ma l'ira di Achille, Tasso cita in traduzione i primi versi dell'*Iliade*:

Dimmi, Musa, l'ira d'Achille, figliol di Peleo, la quale recò infiniti dolori a i Greci e mandò molte anime d'eroi all'inferno. (*DAP*, p. 20)

Potrebbe trattarsi di un ricordo di scuola, senza una fonte precisa. Mi sembra in ogni caso che la versione ricalchi il latino di Andrea Divo di Capodistria, che risuona ancora familiare al nostro orecchio grazie alla versione di Monti:

Iram cane Dea Pelidae Achillis
perniciosam, quae infinitos Achivis dolores infixit:
multas autem fortes animas inferis misit
heroum; ipsos autem laniamenta fecit canibus,
avibusque omnibus [...]⁴⁸.

Lontanissima e infedele è invece la resa di Lorenzo Valla, il cui postillato, con glosse di Bernardo e Torquato, è custodito alla Cornell University:

⁴⁷ Cfr. M.T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, cit., p. 74.

⁴⁸ Cito da *Homeri Ilias ad verbum translata, Andrea Divo Iustinopolitano interprete*, Parisiis, In officina Christiani Wecheli [= Chrétien Wechel], 1538, c. 3r.

Scripturus ego quantam exercitibus Graiis cladem excitaverit Achillis furens indignatio, ita, ut passim aves feraeque cadaveribus heroum ac principum pascerentur, te Calliope, vosque aliae sorores sacer musarum chorus, quarum hoc munus est proprium, et quae vatibus praesidetis, invoco⁴⁹.

La citazione dei primi versi dell'*Iliade* costituisce null'altro che un piccolo indizio: ma ci consente di congetturare che già in questa fase Tasso si servisse della versione *ad verbum* di Divo (magari di uno di quegli esemplari in circolazione con testo greco a fronte⁵⁰) e che la sua fosse una conoscenza, magari in *feri*, non relativa ai soli episodi dell'*Iliade* ampiamente noti e riassunti in tante fonti e topiche secondarie. Il giovane Tasso riflette ancora in termini di compromessi (d'altronde è per questa via che viene formulata l'idea semplice ma rivoluzionaria dell'"unità mista"): gli sembra che Omero e Virgilio siano da seguire per «l'unità della favola, la saldezza e 'l verisimile», mentre Ariosto e i romanzi per le «invenzioni» vaghe e piacevoli, per la varietà da tradurre in episodi connessi alla favola, nonché per il decoro (*DAP*, p. 34). Tasso condivide le critiche di Giraldis e Pigna per quel che riguarda il decoro, ma considera con Speroni che l'*Iliade* sia un modello valido da un punto di vista della *dispositio* e della *inventio* (nel *Giudicio*, memore di questa lezione, Tasso avrebbe infine sancito che nell'«invenzione» e nella «disposizione» della favola, Omero non sia stato «superato né peravventura aguagliato»⁵¹). Si capisce che il suo Omero è ancora un oggetto di studio: relevantissime sono però le rapide osservazioni sull'energia, l'*evidentia* – la facoltà di porre

⁴⁹ Cito da *Homeri poetarum omnium principis Ilias per Laurentium Vallam Latio donata*, Lugduni, apud Seb. Gryphium [Sébastien Gryphius], 1541, p. 3, che è l'edizione di cui i due Tasso disponevano. Sul postillato, cfr. G. BALDASSARRI, *Notizie di postillati tassiani*, in «Studi tassiani», XLIV, 1996, pp. 383-93, partic. pp. 383-85. A titolo di curiosità, così erano resi i primi versi dell'*Iliade* in una traduzione italiana di quegli anni: «Del magnanimo Achille il fiero sdegno / canta celeste Dea; l'ira, e 'l furore / ch'a' Greci fu cagion di tanti affanni, / et mandò ad habitar nel basso Inferno / di molti eroi l'altere alme et superbe, / rimanendo per preda in ogni parte / i cadaveri lor d'augelli et cani» (*Dell'Iliade d'Homero tradotta in lingua italiana per Paolo La Badessa Messinese*, Padova, G. Perchacino, 1564 c. 3v). La traduzione è relativa ai primi cinque libri. Vd. il bel contributo di V. PROSPERI, *Le traduzioni italiane dell'Iliade nel Cinquecento: alcune note preliminari*, nel vol. cit. *La fortuna di Omero nel Rinascimento*, pp. 43-79.

⁵⁰ Più volte ristampata, la versione di Divo, senza che fosse ricordato il nome del traduttore, era disponibile per esempio nel vol. *Homeri opera graeco-latina, quae quidem nunc extant, omnia. Hoc est Ilias, Odysea, Batrachomyomachia et Hymni*, Basileae, per Haeredes Nicolai Brylingerii [= Nikolaus Brylinger], 1567. Nell'ambito degli studi su Tasso, credo di avere richiamato per primo l'attenzione, alla fine del secolo scorso, sulla funzione mediatrice della versione di Divo.

⁵¹ *Giud.*, p. 125; conclusione dove a distanza di tempo si può ravvisare un sedimento del magistero di Speroni: cfr. M.T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, cit., p. 77.

«inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla» (*DAP*, p. 47) – per la quale viene sin da ora al poeta greco riconosciuto il primato: Tasso si rende conto del potenziale offerto dal cosiddetto “realismo” omerico ed è già in grado, a differenza di Giraldis, di intravedere pure per tale aspetto – per il quale a ragione egli evoca un’affinità con i procedimenti stilistici della *Commedia* dantesca – un possibile recupero in chiave moderna dopo il tentativo di Trissino.

4. «Si lunga Iliade»

Una nuova fase coincide con la composizione e la revisione della *Liberata*, poema che per l’impianto ossidionale offriva una naturale «simiglianza con l’*Iliade*» così come, dal punto di vista avventuroso (l’«eccesso della meraviglia»), pareva accostabile all’*Odissea* (*LP*, xxvi, p. 214)⁵², che in ogni caso Tasso tenne presente per le ottave del giardino di Armida. Nell’architettura della “favola”, già nella cosiddetta “redazione 1575”, figura una serie di scelte iliadiche di tipo strutturale, pur all’interno di una strategia di contaminazione fra modelli antichi e moderni su cui ha scritto pagine insuperate Guido Baldassarri⁵³. Mi limito all’essenziale (trascurando i vari singoli episodi per i quali è possibile individuare un nesso preciso con i versi di Omero, come il duello fra Raimondo e Argante interrotto da Oradino per istigazione diabolica⁵⁴, o tracce visibili, ancorché profondamente rielaborate, come il sogno di Goffredo): l’assedio, i cataloghi delle due schiere, la teicoscopia, la lite tra il capo e il guerriero più forte (con l’“ira” e il conseguente allontanamento di questi) e la successiva missione per indurlo a tornare, le varie tipologie di duello risolutore (tale almeno nelle intenzioni dei contendenti), la spedizione notturna. E su un piano “tecnico”: la “funzione ritardante”, la sostanziale unità e, sia pure entro un perimetro di valori e di miti diverso, il meraviglioso⁵⁵. Aggiungo la misura: Tasso imita moltissimo Virgilio, ma non

⁵² Tasso dimostra in varie occasioni una conoscenza non superficiale dell’*Odissea*: cfr. in particolare *LP*, xxxix, pp. 378 e 386-88.

⁵³ Cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982. Vd. anche, da una specola particolare (la riscrittura di luoghi virgiliani già oggetto di imitazione nel *Furioso*), M.C. CABANI, *L’ariostismo mediato della ‘Gerusalemme liberata’*, in «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, pp. 19-90.

⁵⁴ Lo stesso Tasso, a proposito dell’interruzione, allude all’analogo episodio che mette fine al duello fra Paride e Menelao nel terzo dell’*Iliade*: cfr. *LP*, xxiii, p. 193.

⁵⁵ Sui nodi e i motivi qui solo evocati risultano fondative per l’esegesi moderna le pagine di G. BALDASSARRI, «*Inferno*» e «*cielo*». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella ‘Liberata’*,

nella brevità. La misura del racconto – un’unità di giudizio difficile da formalizzare ma ben presente ai lettori sensibili – è ricca nei dettagli, “omerica” nel senso più nobile che può darsi all’aggettivo.

Le osservazioni critiche su *Iliade* e *Odissea* – disseminate nelle cosiddette *Lettere poetiche* e in altre missive coeve – dimostrano che Tasso si è lasciato alle spalle l’idea diffusa nella critica del tempo che il poeta greco fosse semplicemente la “sponda” rigida e primitiva del *dandy* Virgilio. Anzi, risulta del tutto evidente il prestigio ormai acquisito da Omero agli occhi di Tasso, che non esita a definire scherzosamente il proprio poema, ringraziando Scipione Gonzaga per il suo ruolo di amanuense, «si lunga *Iliade*» (*LP*, x, p. 82). È un prestigio che può apparire talora apologetico o strumentale, come quando, per giustificare la presenza dell’episodio di Olindo e Sofronia nella parte iniziale del poema, prima che si sviluppi nella sua interezza la parte introduttiva, Tasso, quasi a sviare o a voler confondere lo sguardo dei revisori, chiama in causa l’*Odissea* (*LP*, v, p. 44).

Nel giugno del 1575, in una lettera a Scipione Gonzaga, Tasso fa riferimento a una rilettura veloce dell’*Iliade* («in questi giorni [ho] trascorso l’*Iliade*»), lasciando intendere che si trattasse di un evento abbastanza consueto («l’altro giorno non avea letto Omero di fresco»; *LP*, xv, p. 126). Numerosi sono i riferimenti a Omero nel corso della revisione, sia a proposito dell’unità dell’azione e del carattere “necessario” degli episodi, sia intorno al problema del verisimile (con un paragone tra Ulisse ed Erminia tutt’altro che prevedibile⁵⁶), sia in rapporto ai poteri straordinari concessi a Rinaldo – il suo «eccesso di bravura» in combattimento, che gli consente di “scorrere” la «battaglia a sua voglia» (*LP*, xii, pp. 103-4) – paragonati a quelli di Achille. Per quest’ultimo caso, Tasso ribadisce, in contrapposizione alla tradizione dei “romanzi”, la propria adesione all’idea omerica di un solo guerriero in tutto superiore agli altri; una superiorità che tuttavia non si traduce in una sistematica sconfitta dei crociati in assenza del paladino (torneremo più avanti su questo punto). È uno dei segni del progressivo cambio di paradigma. La

Roma, Bulzoni, 1977; ID., *Il sonno di Zeus*, cit. Vd. quindi R. RUGGIERO, «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella ‘Gerusalemme liberata’*, Firenze, Olschki, 2005, pp. v-xxii e 1-28. Su un piano complementare, inteso al recupero di alcune tessere di origine iliadica e allo studio della loro rifunzionalizzazione nel poema di Tasso, si colloca E. RUSSO, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella ‘Liberata’*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIV, fasc. 648, 2017, pp. 481-98.

⁵⁶ Cfr. *LP*, xxxix, pp. 364-66: Tasso osserva che i lettori dei poemi antichi sono disposti ad accettare facilmente delle cose impossibili – ad esempio Ulisse che, nel quinto libro dell’*Odissea*, nuota per vari giorni senza cibo – mentre, ed è il caso di Silvio Antoniano, storcono il caso perché Erminia, da sola, si arma, monta a cavallo ed esce da Gerusalemme (cfr. *Lib.* VI, stt. 89-111).

questione dei “costumi”, che nella prima fase della riflessione poetica – quando l’influsso del padre, di Giraldis, di Pigna era ancora dominante, così come vivissima era l’eco dei pedestri travisamenti di Trissino – aveva avuto un’importanza tale da comportare il relegamento di Omero in una sfera di primitivismo letterario, sembra ormai divenuta del tutto accessoria: al poeta greco ora si riconosce, oltre a un valore modellizzante per l’organizzazione della materia narrativa, una maestria nel disegno dei caratteri (e delle funzioni che tali caratteri svolgono nella realtà del poema) che imitare costituisce titolo di merito. Un’imitazione che in modo consapevole e dichiarato riguarda l’idea o l’«artificio», non la miseria del dettaglio⁵⁷.

Si diceva dell’«artificio». Tasso è in dubbio se introdurre nel poema il racconto della conquista di Antiochia (lo ritroveremo poi in *Conq.* III, stt. 47-50); l’episodio gli sembra che presenti delle caratteristiche ideali: è strettamente legato all’azione principale (la conquista ha permesso ai crociati di avanzare verso Gerusalemme) e inoltre permette al lettore di recuperare notizie degli eventi che precedono l’ultimo anno di guerra. Sono condizioni che caratterizzano, nella sua lettura, proprio gli episodi omerici, introdotti con «grande artificio» (*LP*, xxxix, p. 388), con una tecnica, dunque, che può e deve risultare esemplare.

Il Tasso della sua stagione aurea (dico così senza per nulla disprezzare quella argentea, che pure ha il suo bello) ha profonda coscienza dei propri mezzi: tratta alla pari i classici della tradizione, con lo stesso approccio di Sperone Speroni, ma con un intento costruttivo ben diverso dalla critica sterile e maligna del maestro. Ritiene di avere composto un poema in linea con i «precetti aristotelici», non però «astretto all’esempio di Virgilio, e meno a quello di Omero» (*LP*, iv, p. 21), rispetto ai quali è consapevole di essersi «dilatato»:

stimo però che questa latitudine, per così dirla, sia ristretta dentro a i termini d’unità d’azione, almeno, se non d’uomo: benché i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d’un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d’agente, non che d’azione. (*LP*, v, pp. 34-35)

È un’imitazione non condizionata da una visione passivamente tributaria

⁵⁷ Cfr. *LP*, xii, p. 116: «se bene Omero et io convenimo in questo, che ciascuno forma un cavaliere fatale e necessario, differimo però in un’altra cosa di molta importanza: [...] nel fine a ch’è dirizzato il cavaliere; perché io ho per fine l’espugnazione di Gierusalemme, et egli non quella di Troia: la qual diversità è di tanta importanza ch’in molte altre cose è a me lecito e necessario essere in parte diverso».

dell'antico: ed è sintomatico che tale rivendicazione di intelligente autonomia sia enunziata proprio nei confronti della questione dell'unità, alla quale era sistematicamente associato nei trattati di poetica coevi il binomio dei due autori classici⁵⁸.

In tale prospettiva, significativo è un brano della lettera a Silvio Antoniano del 30 marzo 1576: Tasso sta affrontando con lo zelante censore (il cui grado di pericolosità gli è ben chiaro) la delicata questione degli «incanti» e gli preme ribadire che si tratta di un ingrediente in ogni epoca necessario, per la forma, ma del tutto cangiante per il contenuto perché l'orizzonte del credibile è evidentemente in rapporto con la fede dominante. Tasso cita l'autorità di Omero, ma subito dopo aggiunge che non ha molto senso, in questa materia, imitare gli antichi «a i quali è forse superstizione il volere in ogni condizione assomigliarsi» (*LP*, xxxviii, p. 357). In quella che resta la fase più alta di Tasso, il poeta si rapporta agli autori classici con distacco e *savoir faire*: analogamente, in una lettera dello stesso periodo a Scipione, Tasso osserva con orgoglio – a proposito delle proprie arguzie verbali – di essere «alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio» (*LP*, xlvii, p. 434); e in una successiva rileva giustamente che una conseguenza formale dei sistemi rimici – dunque dei sistemi “moderni”, contrapposti alla metrica classica – è l'istintiva ricerca, da parte del poeta, di «ornamento» (*LP*, xlii, p. 454).

Un atteggiamento analogo rinveniamo a proposito di un concilio dei principi cristiani per richiamare Rinaldo, che nella “redazione 1575” era collocato alla fine del canto x (com'è noto, l'episodio sarebbe stato poi spostato più avanti, all'inizio del canto xiv). L'evidente relazione con il libro ix dell'*Iliade* spinge Tasso a chiedersi se sia il caso di riferire «minutamente» come in Omero i discorsi di Goffredo e degli altri: se si volesse seguire la «via» del poema greco, sarebbe necessario; ma il «tedio», osserva l'autore, rischierebbe di prevalere (*LP*, vi, p. 49). È in questo senso – nel rifiuto del “particolareggiare” omerico considerato nei *Discorsi* di difficile traduzione nella lingua italiana⁵⁹ – che si deve intendere quel che il poeta spiega a Scipione, di avere «molto bene» conosciuta e «assai spesso» seguito la «maniera d'Omero», senza tuttavia aver rinunciato a un senso di misura ignoto ad

⁵⁸ Sul concetto di unità “mista”, maturato già all'altezza dei primi *Discorsi*, spiegato con chiarezza in *LP*, xii, con riguardo anche all'evidente conflitto con le posizioni di Speroni, basti il rinvio alle pagine della mia monografia, con i richiami alla bibliografia pregressa (C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2007, pp. 84-88 e 148-53). Per una questione affine, il grado di “connessione” dell'episodio di Olindo e Sofronia con l'azione principale, sono ugualmente chiamati in causa i due autori antichi (*LP*, xi, p. 89).

⁵⁹ *DAP*, p. 47: all'«accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente», propria di Omero, risulterebbe «quasi inetta la nostra lingua».

«alcuni altri moderni suoi imitatori» (*LP*, xxviii, pp. 247-49)⁶⁰. In termini simili, ad altro proposito, Tasso si esprime in una lettera a Orazio Capponi (si tratta della celebre missiva dove si legge la «Favola de la *Gerusalemme*» indirizzata a Leonardo Salviati), da un lato rivendicando di essere, malgrado le apparenze, più “omerico” di Trissino (nell’*Italia liberata* vi sono molti asse di che avvengono in un lasso di tempo tutt’altro che ristretto e negli episodi è meno evidente il vincolo di dipendenza dall’azione principale), dall’altro attribuendosi rispetto all’*Iliade* un margine di autonomia essenziale: essersi proposto di cantare «l’acquisto di Gerusalemme» (e non, poniamo, l’ira di Rinaldo) gli ha permesso una maggiore «varietà» e di evitare un’imitazione di Omero che fosse – come nel caso dell’*Avarchide* di Alamanni – un semplice tentativo di “riproduzione”⁶¹.

Vale, con un ultimo esempio, soffermarsi ancora su questa condotta di libero scrutatore del testo antico. È grazie all’aiuto di Zeus se i Troiani, alla fine del libro XII dell’*Iliade*, sconfiggono i Greci: benché i Greci siano privi del loro eroe più forte (come i crociati in assenza di Rinaldo), i Troiani senza il soccorso dell’Olimpo sarebbero sconfitti. Ma la situazione non è imitabile, perché, osserva Tasso, non sarebbe il caso di «ricorrere a Dio [...] e far che ’l suo favor dia la vittoria a’ saracini»: si otterrebbe infatti «se non impietà, almeno stranissima et insopportabile poesia» (*LP*, XII, p. 99). Meglio, allora, ridurre i cristiani in difficoltà senza farli sconfiggere dai nemici: benché non sia in discussione l’idea che il ritorno del paladino più forte risulti, nella *Gerusalemme* come nell’*Iliade*, indispensabile per la vittoria finale (la questione è di nuovo affrontata in *LP*, xvii, pp. 148-49). Il senso di opportunità a cui Tasso fa riferimento è un’altra pietra di paragone utile per distinguere il suo modo di imitare da quello di Trissino, che per seguire Omero non esita con un ingenuo radicalismo mimetico a far schierare il cielo cristiano contro l’esercito di Belisario o a favorire i suoi nemici⁶²: qui e altrove l’ammirazione del vicentino per il poeta greco si traduce in un’imitazione passiva, «superstiziosa», senza distinguere, che non ha nulla in comune con la destrezza che dimostra il Tasso della *Liberata*. Trissino concepiva l’imitazione dell’antico

⁶⁰ Lo spunto nasce da un’osservazione del Bargeo, trasmessa a Tasso, in cui venivano encomiate le particolareggiate descrizioni offerte nel canto XI delle varie prove di valore dei cavalieri: vd., quali esempi tipici, le ottave 41-45.

⁶¹ Cfr. T. Tasso, *Lettere*, cit., I, n. 82, pp. 200-1.

⁶² Nel libro XVIII dell’*Italia liberata*, ad esempio, il dio cristiano – regredito nelle forme e nei comportamenti di Zeus – decide capricciosamente di far vincere in battaglia i Goti infedeli. Ma non è un caso isolato (vd., di chi scrive, *Un’interpretazione dell’Italia liberata dai Goti*, in C. GIGANTE, *Esperienze di filologia cinquecentesca*. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso, Roma, Salerno Ed., 2003, pp. 46-79, partic. pp. 66-69).

come un'operazione di riproduzione, di restauro, convinto che si dovesse ridare vita a un modello di perfezione ineguagliato (Omero, pensava, «così divinamente scrisse che niuno dopo di lui non ha mai potuto a quel segno aggiugnere»⁶³), mentre Tasso intendeva mettere a frutto gli antichi e i moderni (dall'*Iliade* all'*Amadigi*, potremmo dire) con grandissima libertà, riscrivendoli, deformandoli, assoggettandoli, trasformandoli in un organismo del tutto nuovo. In tal senso, Tasso fu il solo nel suo tempo ad assorbire, sia pure declinandola in tutt'altro modo, la grande lezione di libero classicismo dell'*Orlando furioso*. Porre sul medesimo piano le posizioni di Trissino e di Tasso – diluirle in un'oscurità che annulla sfumature e differenze come per le famose vacche di Schelling – significa avere capito poco di questo snodo di primaria importanza nella storia della ricezione critica di Omero nel Cinquecento⁶⁴.

5. *Rinaldo e Armida*

Nell'estate del 1575 Tasso propone una riflessione intorno alla conciliazione di Armida e Rinaldo, con cui la *Gerusalemme*, prima del finale epico-religioso, si conclude (*Lib.* xx, stt. 121-36). È probabile che il poeta avvertisse il fastidio che i suoi revisori potevano provare per questa sia pur parziale occupazione “profana” della scena, che precede di pochissimo il momento culminante dello scioglimento del voto di Goffredo sul santo sepolcro (*Lib.* xx, st. 144): e in effetti da un'altra lettera si deduce che il problema fosse anche la supposta «lascivia» delle ottave in questione (*LP*, xl, p. 393). La riflessione di Tasso verte tuttavia, almeno nei documenti epistolari a noi noti, su una questione di altro tipo: se non si rischi, lasciando le ottave dove sono, di far credere al lettore (certo, possiamo aggiungere, un lettore non proprio illuminato) che la vicenda di Armida costituisca per il luogo dov'è collocata il «soggetto principale» dell'azione (*LP*, xxi, p. 174). È in tale ottica che Tasso prova a difendere l'episodio: se Armida svolge nel racconto una funzione precisa – legata al progetto dell'Inferno di mettere in crisi l'unità del campo

⁶³ G.G. TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, cit., p. 10.

⁶⁴ È il difetto di fondo del libro di F. DI SANTO, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, sviluppato intorno a un'asserzione ovvia e da tutti condivisa (Tasso ha tenuto conto nell'elaborazione della *Gerusalemme* del poema “omerico” di Trissino, l'unico precedente “moderno” di epica storica), che viene polemicamente presentata come se fosse una scoperta rivoluzionaria. Ne ho discusso nella recensione pubblicata in «Filologia e Critica», XLVI, 2021, pp. 208-13.

cristiano – questo non significa, ragiona Tasso, che una volta il suo compito venuto meno ci si debba disinteressare del suo destino. Nell’*Odisea* i Feaci riconducono il loro ospite Ulisse a Itaca; di loro, terminata la missione, non sarebbe strettamente necessario sapere più nulla: eppure Omero racconta del loro ritorno e dell’ira di Posidone; nell’*Iliade*, seguendo lo stesso ragionamento, i giochi in onore di Patroclo sarebbero a rigore superflui rispetto all’azione (l’ira di Achille): eppure ci sono e occupano una parte importante del penultimo libro.

È vero che Tasso espunse alla fine l’episodio ma è anche vero che una vera e propria condanna da parte sua, a differenza di altri segmenti della “favola”, non ci fu: e non si può che condividere il gesto, arbitrario quanto si vuole, di Febo Bonnà – il curatore delle stampe “ufficiali” del poema nel 1581 – che ebbe la sensibilità e l’intelligenza di recuperare per la prima volta questi versi⁶⁵.

Ma tornando agli argomenti adottati da Tasso per difenderli, possiamo rilevare che, al di là delle questioni di poetica tanto frequentemente discusse in quegli anni, Omero appariva al nostro autore come un grande narratore, libero dalla tirannia degli schemi, interessato non solo alle geometrie delle funzioni narrative ma alla «soddisfazione de’ lettori» (*LP*, XXI, p. 176).

Ammirando il grande antico, Tasso ritrovava qualcosa di sé.

6. *Imitazione attiva, imitazione passiva*

La terza fase ha i suoi prodromi nel periodo finale della revisione romana, quando Tasso inizia ad accarezzare il progetto di “difendere” il proprio poema con l’allegoria come già quegli antichi che avevano voluto cercare in Omero dei significati riposti⁶⁶.

⁶⁵ Diomede Borghesi, che in quel tempo risiedeva a Ferrara, nell’ottobre del 1580 inviò a Marcello Donati (segretario del principe di Mantova Vincenzo Gonzaga) una copia del canto xx dove erano presenti le sedici ottave. La lettera di Borghesi a Donati si legge in A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, II, Torino-Roma, Loescher, 1895, p. 452. Bonnà era in rapporti di amicizia con Borghesi: ed è da lui, con ogni probabilità, che ebbe i versi in questione. Cfr. L. POMA, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata»*, Bologna, Clueb, 2005, pp. 88-89.

⁶⁶ Da dispositivo apologetico (l’*Allegoria del poema* che si affianca alla *Liberata*) l’allegoria diviene nella riscrittura della *Gerusalemme* strumento di scrittura: «Io mi servo de l’allegoria in quelle parti del mio poema ove più mi sono allontanato da l’istoria» (*Giud.*, p. 51). È un itinerario che parte da *LP* xxviii, per approdare attraverso l’*Apologia* ai *Discorsi del poema eroico* (ed. cit., pp. 210-13) e soprattutto al primo libro del *Giudicio*. Si può seguirlo attraverso i contributi di P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria: l’allegoria nella ‘Gerusalemme liberata’*, nel vol. *Dal ‘Rinaldo’ alla ‘Gerusalemme’: il testo, la favola*, a cura di D. DELLA TERZA, Sorrento, Città

È una circostanza non priva di significati, anche sul piano biografico, l'immedesimazione che nelle incompiute bellissime pagine del *Giudicio* Tasso compie con il poeta greco (i cui versi con molto impaccio prova a riportare in versione originale), istituendo un confronto ideale tra la stupida ostilità dimostrata dai Cruscantì nei suoi confronti e le accuse che Platone e altri antichi mossero a Omero.

Sul piano della scrittura poetica, nel corso del tempo, il crescente interesse per l'*Iliade* si tradurrà in due forme distinte di imitazione che convivono nella *Gerusalemme conquistata*. Il poema "riformato" costituisce l'approdo del presente discorso, pur nella consapevolezza dell'esistenza di alcuni passaggi intermedi, su cui non mi sarà possibile soffermarmi.

Che la riscrittura della *Gerusalemme* avvenga in larga parte sotto il segno del «divino» Omero – l'attributo è aristotelico (*Poet.* 1459a 30; *Giud.*, p. 109) – non è un mistero: ed è il frutto di un intento ormai programmatico, visto che Tasso sostiene che anche chi «non può partecipare de la sua divinità dovrebbe assomigliarlo ne l'arte» (*Giud.*, p. 110). Allo studio di Omero, e della tradizione critica intorno a Omero, sono legate questioni di prima importanza trattate nel *Giudicio*: la storia e l'allegoria, i modi possibili per rappresentare la divinità, la distinzione tra il "falso" e il "finto", il problema della compassione nei malvagi o nei nemici senza dimenticare le questioni tradizionali di poetica (notevoli in proposito i brani in cui, sia pure con molti obbligati distinguo, l'unità di agente viene fatta risalire all'*Iliade* stessa).

L'imitazione dell'*Iliade* – a cominciare dalla riscrittura globale della discordia tra Goffredo e Riccardo – assume nella *Conquistata* un profilo sistematico, sul quale Tasso stesso si sofferma a lungo nel *Giudicio*, indugiando sia sulle questioni di fondo (l'organizzazione della favola: la struttura, il meraviglioso), sia su aspetti di poco peso rispetto ai nodi teorici, come il calco eseguito nella nuova *Gerusalemme* di tante figure iliadiche⁶⁷:

Aggiunsi, dunque, la persona di Giovanni armigero, ad imitazione di quella di Nestore celebrata da Omero; e con la persona di Ruperto d'Ansa imitai quella di Patroclo; co' duo Roberti rappresentai più espressamente i duo Aiaci ne la difesa de le navi; con Guglielmo, principe de gli arcieri inglesi, rassomigliai Teucro sagittario; con Tancredi Diomede; con Raimondo Ulisse [...]; Riccardo è nel valore eguale ad Achille; Loffredo è imagine di Fenice; i sette duci napoletani sono ritratti da' capi-

di Sorrento, 1996, pp. 129-52, e di M.T. GIRARDI, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'. Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, ESI, 2002, pp. 207-50. Rinvio quindi alla mia *Introduzione* all'ed. cit. del *Giudicio*, partic. pp. XXI-XXIX.

⁶⁷ Cfr. E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1936², pp. 450-60.

tani de' Mirmidoni; Goffredo ne la dignità è pari ad Agamennone, ma ne la virtù l'avanza senza paragone; Baldovino ha qualche similitudine con Menelao. Da l'altro lato Ducalto è più simile a Priamo che non era Aladino e con la moltitudine ancora de' figliuoli può rassomigliarlo, fra' quali Argante ad Ettore, e Celebino a Troilo può esser paragonato; Solimano, che viene invitato, in questo almeno è somigliante a Sarpedone e nel valore di gran lunga superiore; Assagurro può rappresentare la persona d'Antenore; Lugeria e Funebrina sono persone formate ad imitazione di Andromaca e d'Ecuba; Nicea è simile ad Elena, almeno ne la contezza de' principi cristiani, i quali da lei sono dimostrati e per nome significati al vecchio, che da la torre mirava la battaglia del figliuolo (*Giud.*, pp. 137-39).

È un catalogo denso che ha incoraggiato studi in genere prevedibili – intorno a dei parallelismi che non richiederebbero invero troppe spiegazioni – sull'omerismo dell'ultimo Tasso. Che in effetti coltivò l'illusione, com'egli ammette nel *Giudicio*, di raggiungere l'agognato traguardo della perfezione riversando nel poema gerosolimitano non solo temi e figure dell'*Iliade* – attraverso trapianti talvolta riuscitissimi, talvolta pasticciati – ma anche cellule testuali felicemente tradotte grazie al sussidio della versione di Andrea Divo di Capodistria.

Nella selva di queste aggiunte vale isolare, quale esempio della complessità ma anche delle implicazioni non sempre coerenti di tali innesti, la vicenda dell'amicizia sentimentale di Riccardo e Ruperto d'Ansa, ricalcata su quella di Achille e Patroclo. Riccardo e Ruperto appartengono al drappello dei cavalieri provenienti dall'Italia meridionale: il primo, figlio di Guglielmo Fortebraccio, è della stirpe dei Guiscardi (e a lungo l'autore pensò di chiamarlo Guiscardo⁶⁸); il secondo è figlio del marchese d'Ansa (la scelta è legata alle strette relazioni intessute da Tasso negli ultimi anni di vita con la nobiltà del Vicereame). Sin dal catalogo (*Conq.* I, stt. 81-83) i due sono presentati come due giovani cresciuti insieme, partiti per l'Oriente attratti dai venti di guerra santa insieme a Lucia, madre di Riccardo, concepita sulla falsariga di Teti. Per Riccardo Tasso utilizza e modifica i versi del Rinaldo della *Liberata* pervenendo a un risultato misto, frutto della sutura tra il proprio avantesto giovanile e il paradigma omerico; Ruperto è invece un personaggio essenzialmente nuovo, ritagliato dal quadro narrativo offerto dal modello iliadico, anche se nei canti XII-XIII Tasso recupera per lui, con alterazioni talora

⁶⁸ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di C. GIGANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, c. III, st. 28, v. 4, e *ad indicem*.

sostanziali, i versi che nel primo poema erano dedicati al danese Carlo, uno dei “liberatori” di Rinaldo, insieme a Ubaldo (nella *Conquistata* divenuto Araldo), dalla prigione amorosa costruita da Armida. Ruperto rientra in scena alla fine del canto XVIII, quando Riccardo, rimasto lontano dal campo cristiano in attesa di ricevere da Filaliteo delle «arme celesti» (*Conq.* XVIII, st. 122, v. 3), lo autorizza a tornare in battaglia alla testa delle schiere di rinforzo inviategli per mare dalla madre e l’«avo antico». Seguono quindi tre sequenze narrative:

1. Ruperto, indossata l’armatura dell’amico (l’usbergo, lo scudo e l’elmo) ma senza la sua spada – talmente pesante da potere essere impugnata soltanto da Riccardo –, combatte valorosamente contro gli infedeli. Contravvenendo a quanto gli è stato raccomandato (*Conq.* XVIII, st. 127), non si sottrae al confronto con Solimano, che lo uccide; il figlio di questi, Amoralto, prende le sue spoglie (XIX, stt. 62-104).

2. Un piccolo gruppo di crociati (Tancredi, Loffredo ed Eustazio) è incaricato con l’avallo di Goffredo e su consiglio del nestoreo Giovanni di annunciare a Riccardo la morte di Ruperto. Prima che giungano a destinazione, l’eroe riceve però la notizia da Belprato. Il suo dolore è lenito dalla madre Lucia (che profetizza le glorie future dei Guiscardi) e da un gruppo di giovani donne giunte insieme a lei su un carro alato. Si celebrano infine i funerali di Ruperto (XXI, stt. 19-85).

3. Riconciliatosi con Goffredo e tornato in battaglia, Riccardo conduce alla vittoria i cristiani, uccidendo in ultimo Amoralto, vestito con le spoglie di Ruperto, e Solimano. La morte del Soldano, che già nel primo poema avveniva per mano di Rinaldo, è ora caricata del motivo ulteriore della vendetta. Riccardo insegue quindi i nemici fino al mare (XXIV, stt. 87-115).

Le tre sequenze, ispirate a notissimi passi dei libri XVI-XXIII dell’*Iliade*, permettono alcune riflessioni che potrebbero essere estese ad altri nuclei di derivazione omerica (penso in particolare alla nuova Dolonea, di cui è protagonista Vafrino nei canti XVI e XVII⁶⁹, e all’epilogo della vicenda di Nicea, la nuova Erminia, nel canto XXIII). In primo luogo, Tasso resta un poeta di razza anche quando sembra porsi nell’umile postura dell’imitatore in scala 1:1. Alcuni spunti dell’*Iliade* s’inseriscono benissimo nel tessuto del suo poema: è il caso della spada di Riccardo, troppo impegnativa per Ruperto come

⁶⁹ Cfr. M. RESIDORI, *L’idea del poema. Studio sulla ‘Gerusalemme conquistata’ di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 235-52.

lo è la lancia di Achille per Patroclo (*Conq.* XIX, st. 71; *Il.* XVI, vv. 140-44) o, per volgere lo sguardo ad aspetti più rilevanti, del dolore per la morte dell'amico e della vendetta contro il suo uccisore. Non è una mera operazione di riporto, e lo dimostra il felicissimo intarsio con il modello omerico di versi d'imitazione virgiliana e ariostesca che avviene proprio in tre momenti *clou*: quando Riccardo piange la morte di Ruperto con gli accenti di Orfeo per Euridice (*Conq.* XXI, st. 26; *Georg.* IV, vv. 523-27), quando sono descritte le onoranze funebri con un gioco di rimandi alla morte di Brandimarte (*Conq.* XXI, stt. 77-84; *Fur.* XLIII, stt. 175-81), quando la morte di Solimano, nella *Conquistata* padre di Amoralto, viene resa pateticamente avvincente grazie a una superba riscrittura dell'episodio di Mezenzio e Lauso (*Conq.* XXIV, vv. 86-105; *Aen.* X, vv. 769-902).

La morte di Ettore costituisce lo sfondo, da un punto di vista macronarrativo, di quella di Solimano; da un punto di vista microtestuale, tuttavia, Tasso se ne serve – ampliando notevolmente i versi della *Liberata* – per quella di Argante, a cui viene attribuito un profilo familiare che rende possibile, fra l'altro, l'imitazione dell'addio presso le porte Scee (*Conq.* XXII, stt. 49-61; *Il.* VI, vv. 399-484). Per i casi ora evocati proporrei di parlare di imitazione attiva: il poeta governa autonomamente il suo testo preoccupandosi di salvaguardarne la coerenza, potenzialmente messa in pericolo da un modello tanto ingombrante, e puntando a un risultato doverosamente autonomo sul piano narrativo. Il Tasso della *Liberata*, per intenderci, lavorava già in questo modo, anche se con maglie più larghe (si ponga mente in particolare alla rifunzionalizzazione dell'*Eneide* nel tessuto della *Liberata* fin dalla scena iniziale dell'angelo Gabriele che si reca come messaggero da Goffredo) e senza avvertire mai il peso di un'*anxiety of influence*⁷⁰.

In altri momenti, invece, Tasso sembra non più capace di controllare la macchina narrativa. Si tratta d'incapacità, perché possiamo escludere che un simile esito fosse voluto. Ed è nostro dovere dirlo: abdicare al giudizio di valore significa rinunciare al senso stesso della critica. Non è necessario, come si tende a fare negli ultimi tempi, santificare ogni opera di Tasso solo perché è di Tasso. La riscrittura finisce in questi casi per essere fine a se stessa, comprensibile unicamente alla luce del modello in filigrana. Un po' come avviene con certe traduzioni dei testi classici, che divengono perspicue solo in presenza del testo originale a fronte.

Gli esempi, anche limitando il discorso alle tre sequenze in questione,

⁷⁰ Riecheggia il titolo del fortunato libro di H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1983.

non mancano. Si pensi alle «dolenti ancille» che piangono insieme a Riccardo (*Conq.* XXI, st. 27, v. 1). Un lettore ingenuo, che forse non esiste per la *Conquistata*, si chiederebbe: «E da dove spuntano?». Esse hanno in effetti un senso nell'*Iliade*, dove costituiscono il bottino di guerra di Patroclo e Achille (*Il.* XVIII, vv. 28-31), ma non lo hanno nel poema di Tasso. O ancora, Lucia sopraggiunge «varcando un breve mar sul carro alato» (*Conq.* XXI, st. 28, v. 6) con una truppa di «donzelle» ploranti, prive di luce propria. Nell'*Iliade* sono le Nereidi che scortano Teti, figlia del vecchio Nereo, dagli abissi marini al punto dove si trova Achille (XXI, stt. 29-32; *Il.* XVIII, vv. 37-70), nella *Conquistata* queste e altre situazioni analoghe si traducono invece in un mero tocco di colore che rischia di vanificare le tante cure impiegate dall'autore per rendere il proprio poema conforme al verisimile.

Dalla biblioteca allo scrittoio: Tasso lettore e autore di poetica

Maria Teresa Girardi

Dopo la prima ricognizione, preziosa e tuttora imprescindibile per la dovizia del materiale documentario raccolto, del patrimonio bibliografico tassiano ad opera di Angelo Solerti (1895), e dopo la prima recensione, benemerita, per quanto necessitante oggi di correzioni e integrazioni, dei postillati tassiani conservati nel Fondo Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana – la raccolta ad oggi più consistente di libri annotati dal poeta, con oltre una cinquantina di esemplari – condotta da Anna Maria Carini nel lontano 1962, risale agli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso un decisivo ritorno di attenzione da parte degli studiosi verso la biblioteca di Tasso¹. Ne è stato soprattutto iniziatore Guido Baldassarri, al cui impegno si deve l'edizione di postillati (il commento petrarchesco del Castelvetro; la *Poetica* dello Scalligero, il *De elocutione* dello pseudo-Demetrio) e la promozione, con Bruno Basile, di un progetto di lavoro sui volumi recanti segni di lettura tassiani. Da allora hanno visto la luce, accanto a nuove edizioni di postillati, contributi che hanno inteso mettere a fuoco il vasto ordine di problemi e la varietà di prospettive nello studio dei libri appartenuti al poeta e particolarmente di quelli corredati da suoi *marginalia*, nonché dell'importanza di essi in ordine all'interpretazione stessa della poesia, della poetica e della cultura tassiana². Sono proseguite, altresì, ricerche che hanno permesso il rinvenimento di nuovi volumi certamente letti, posseduti o passati dalle mani del poeta e da lui annotati, dei quali non si era a conoscenza o si erano perse le tracce,

¹ A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, III, Torino, Loescher, 1895, pp. 113-20 (*Appendice III*) e pp. 183-85 (*Aggiunta all'appendice III*); A.M. CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», 12, 1962, pp. 97-110.

² Si vedano in proposito, anche per i riferimenti bibliografici, F. PIGNATTI, *Memoria e reminiscenza in Tasso tra Platone e Aristotele*, in *Testimoni del vero: su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Roma, Università di Studi Roma La Sapienza, 2000, pp. 223-49; G. DA POZZO, *Lo squilibrio armonico: Torquato Tasso*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. DA POZZO, III, Padova, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, 2007, pp. 1974-75.

cosicché il catalogo della biblioteca tassiana si è via via arricchito, contando oggi all'incirca un'ottantina di esemplari. A questo è da aggiungere il catalogo delle opere alla cui lettura Tasso allude nell'epistolario «in edizioni che è spesso possibile individuare con precisione ma delle quali manca il postillato relativo»³.

Negli anni presenti tali ricerche sembrano godere di una spinta rinnovata, favorita, tra l'altro, da una concomitante ripresa di interesse verso la figura e l'opera di Bernardo Tasso, particolarmente di Bernardo lettore, del quale diversi libri trasmigrarono, dopo il 1569, dalla sua biblioteca a quella del figlio⁴. Ne sono testimonianza la recente uscita a stampa di contributi di carattere complessivo che tratteggiano lo *status quaestionis* sull'argomento, con la scorta delle più recenti acquisizioni e degli esempi disponibili di pratiche filologiche finora adottate per editare i postillati tassiani, e che avanzano nuove prospettive metodologiche (tali i lavori di Franco Tomasi ed Emilio Russo), nonché l'avvio di progetti che prevedono sia la necessaria nuova schedatura analitica dei postillati 'barberiniani', sia la sperimentazione di prassi editoriali diverse da quelle finora esperite, in grado di avvantaggiarsi delle possibilità offerte dalla tecnologia digitale⁵.

La disamina di un numero più consistente, rispetto al passato, di volumi con postille autografe di Tasso, permette oggi una descrizione precisa delle dominanti tipologie di annotazione proprie dell'uso glossatorio del poeta, e la conseguente migliore messa a fuoco della pratica tassiana di lettura, nonché del rapporto intrattenuto dal poeta lettore e studioso con i libri. I quali, come ha osservato Franco Tomasi sulla base di espressioni ricorrenti contenute nell'epistolario tassiano, sono anzitutto «des instruments de travail concrets, indispensables à la composition de ses textes»⁶.

Quanto alla tipologia di annotazione tassiana, prevalente è senza ombra di dubbio la postilla di tipo parafrastico, che il più delle volte riprende alla

³ E. RUSSO, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento. III*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI ed E. RUSSO, Roma, Salerno, 2022, pp. 369-416: 374.

⁴ Si veda in proposito il recente *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, a cura di M. CASTELLOZZI, G. FERRONI, F. TOMASI, Gèneve, Droz, 2023.

⁵ F. TOMASI, *La bibliothèque du Tasse : problèmes interprétatifs et solutions éditoriales*, in «Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention», 49, 2019, pp. 73-85 (importante anche per l'esautiva bibliografia in proposito); RUSSO, *Torquato Tasso*. Un lavoro di nuova schedatura ed edizione dei postillati tassiani, curato da Emilio Russo, da Franco Tomasi e da chi scrive, ha ora preso avvio all'interno del progetto "Tasso online", portale monografico dedicato alle opere e alla biblioteca di Torquato Tasso, coordinato dallo stesso Russo.

⁶ TOMASI, *La bibliothèque du Tasse*, p. 76.

lettera singole espressioni o brevi segmenti del testo di partenza allo scopo di crearne a margine una sorta di indice dei *notabilia*, in funzione evidentemente mnemonica; altre volte essa suntegge porzioni testuali contenenti passaggi cardine di particolare interesse per il poeta lettore, che spesso la trasferisce intatta nel proprio testo, facendone il perno tematico del discorso che vi si conduce. Ne porto ad esempio un caso noto. Proviene dal postillato tassiano dei *Geographicorum libri* di Strabone, conservato tra i barberiniani (Stamp. Barb. Cr. Tass. 42), precisamente dai fittamente annotati *Prolegomena*. Qui il discorso è in buona parte articolato attorno alla poesia omerica della quale Strabone mette in luce la componente conoscitiva, specie di natura storico-geografica, in polemica con Eratostene che, fautore di una concezione puramente 'edonistica' della scrittura poetica, aveva imputato a Omero un'indebita contaminazione tra elemento favoloso e storico-didascalico. Il passo in cui Strabone afferma la valenza anche conoscitiva della poesia è interamente sottolineato da Tasso: «Haud enim illud Eratostenis verum est, poetas omnes non docendi, sed oblectandi gratia coniecturis agere. Contra vero sapientissimi, qui de poeticis quicquam elocuti sunt, primam quandam philosophiam poeticam esse asserunt»⁷; e corredato in margine dalla postilla – vergata nella grafia tassiana risalente alla metà circa degli anni Ottanta – «Primam philosophiam poeticam esse», che isola la formula nella quale il poeta riconosce un principio costitutivo della sua stessa visione poetica portata a maturazione all'altezza dei *Discorsi del poema eroico*. Così il primo di questi si serve del lacerto straboniano sul quale si è fermata l'attenzione del dotto lettore, interessato a rintracciare nei testi autorevoli degli antichi i fili di cui interessare la trama argomentativa della sua trattazione:

Non dee dunque il poeta preporsi per fine il piacere come peravventura credeva Eratostene, ripreso da Strabone che difendeva Omero da l'imputazioni, ma 'l giovamento: perché la poesia, come estima il medesimo autore seguendo l'opinione de gli antichi, è una prima filosofia la qual sin dalla tenera età ci ammaestra ne' costumi e ne' le ragioni de la vita⁸.

⁷ STRABONIS *Geographicorum libri XVII* [...], Basileae, Apud Ioan. Vualder, 1539, p. 5.

⁸ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964 (Scrittori d'Italia, 228), p. 67. Tra gli antichi – i «sapientissimi» di Strabone – è da riconoscere Massimo di Tiro, ricordato in proposito già nella *Risposta* a Orazio Lombardelli (in T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, II, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 450) e ancora negli stessi *Discorsi*, p. 70. Ho condotto qualche osservazione sulla lettura e l'impiego tassiano della *Geografia* di Strabone e degli scritti di retori neosofisti nel mio *Tasso e la nuova "Gerusalemme"*. *Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, ESI, 2002, pp. 159-87: 162-64.

Nelle pagine dei *Discorsi del poema eroico*, e poi del *Giudicio*, che, sullo sfondo del cruciale dibattito antico attorno a Omero, riflettono sui grandi temi del fine della poesia e del rapporto che in essa intrattengono verità e finzione, le tracce della lettura straboniana e di Massimo di Tiro (cui allude il passo citato) si intersecano con quelle lasciate da altri protagonisti di quel dibattito. Tra questi, dal retore neosofista Dione Crisostomo, in particolare dell'orazione LV *De Homero et Socrate*, letta e ampiamente annotata in un'edizione latina delle *Orationes octoginta* da cui Tasso, ad esempio, preleva, incastonandola all'interno di una ripresa letterale di un passo della *Geografia* di Strabone sul medesimo argomento, l'affermazione già da lui isolata in postilla («Homerus per fabulas et historiam conatus est homines erudire»): «[Omero] ci ammaestra con la favola e con l'istoria»⁹.

Sono tracce che rivelano l'intenzionalità, da parte di Tasso, di una lettura finalizzata a dotare di solidi fondamenti la costruzione del personale e il più possibile problematicamente argomentato edificio teorico e che trova riscontro – per quel poco che purtroppo fino a oggi si è fatto – negli esemplari in nostro possesso sui quali tali letture furono condotte. L'entità e la qualità dell'apporto che una disamina non estemporanea o frammentaria dei postillati tassiani potrebbe produrre ne rende quanto mai auspicabile il progetto di uno studio sistematico: come nel caso qui accennato, i riscontri tra testo letto e 'testo di arrivo' tassiano attraverso la mediazione dell'appunto non solo consentono di 'mettere sotto gli occhi' dello studioso con soddisfacente approssimazione lo scrittoio del poeta impegnato nella composizione di una certa pagina; non solo l'analisi degli esemplari annotati e delle grafie delle postille contribuisce a circoscrivere con più precisione la cronologia del suo percorso, in questo caso riflessivo: di più, il confronto tra i segni e le note apposte da Tasso sui libri e i modi dell'interiorizzazione e del trasferimento di essi nel contesto di un proprio, compiuto discorso, poetico o filosofico, appaiono una chiave d'accesso non secondaria per penetrare nella stessa officina mentale – per così dire – del poeta, nonché nella stessa tecnica compositiva del Tasso prosatore. Specie negli scritti più tardi, la tendenza tassiana a intarsiarne l'ordito con tessere provenienti dallo sterminato patrimonio delle

⁹ TASSO, *Discorsi del poema eroico*, pp. 117-18: «Questo esempio ci diede Omero, il quale ci ammaestra con la favola e con l'istoria (come disse Dione Crisostomo, e prima di lui Strabone scrisse) che i poeti interpongono la falsità ne le cose vere e le favole ne le vere contemplazioni, come fa colui che fonde l'oro intorno a l'argento». Sul postillato tassiano di Dione si veda E. OLIVADESE, *Postille tassiane agli oratori antichi. Primi rilievi dal fondo barberiniano*, in *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, a cura di A. CAPOBASSO *et al.*, Roma, Bulzoni, 2019, pp. 89-101.

sue letture e spesso già da lui isolate in margine per renderle ‘pronte all’uso’ conferisce alla sua prosa una fisionomia in certo modo intrinsecamente dialogica, che esibisce al lettore, nello stesso tempo, la profondità, la solidità e la vastità del sapere di cui essa è nutrita e con la quale entra in rapporto.

Sono in particolare i postillati dei commenti alla *Poetica* di Aristotele a documentare un’altra tipologia di annotazione, rivelatrice del metodo di studio del poeta-teorico: si tratta delle note che depositano sulla pagina gli esiti del confronto capillarmente e assiduamente stabilito tra i vari commentatori aristotelici, nonché oraziani, facendoli interagire tra loro. Il volume postillato diviene così, e ancora una volta, sede di un ricostruito dialogo fra i protagonisti di un insigne impegno esegetico finalizzato all’elaborazione, da parte di Tasso, del proprio originale contributo in materia di poetica. Sui margini dei commenti via via aperti sul suo tavolo da lavoro, egli riporta la voce dei precedenti già fatti oggetto di studio, come documenta – è uno dei tanti esempi disponibili – la lunga, seguente postilla, una delle poche in volgare, apposta dal giovane Tasso sulla pagina dei vettoriani *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (Firenze, Giunti, 1560), dove il filologo fiorentino ragiona attorno alla questione della mescolanza di metri diversi nell’epica. In margine, dopo aver sunteggiato il testo vettoriano, il poeta lettore e postillatore richiama l’opinione espressa in proposito da Orazio e quella, ancora diversa, delle *Explicationes* robertelliane alla stessa particella aristotelica:

Nota [sogg. Vettori] ch’Aristotele che l’epopea possa essere composta de’ varij sorti di versi non ci nega, anchorche dica ch’è stato osservato altrimenti. Horatio pero vole che l’epopea solo deggia esser scritta co’l verso heroico. Il Robertello vole che s’intenda λόγους φιλοῖς soluta oratione e che l’epopea secondo Aris(totele) si possa scrivere in prosa anchora¹⁰.

Analogamente, una fitta rete di rimandi a tutti i commentatori aristotelici e oraziani, come anche alle poetiche di Scaligero e Minturno correda, nelle postille tassiane, le pagine delle *Annotationi nel libro della Poetica d’Aristotele*

¹⁰ La postilla è vergata nel margine sinistro, continuando in quello inferiore di p. 12 dei *Commentarii*: cfr. T. TASSO, *Postille* a P. VETTORI, *Commentarii in primum librum de arte poetarum*, a cura di M. VIRGILI, in T. TASSO, *Postille*, a cura di M.T. GIRARDI, II/1-2, Alessandria, Edizioni Dell’Orso (Edizione nazionale delle Opere di Torquato Tasso, XII), pp. 9-250: 45-46 (cui si rimanda anche per il commento in nota). Il riferimento all’*Ars poetica* è ai vv. 73-74; il riferimento robertelliano è a F. ROBERTELLO, *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes [...]*, Firenze, Torrentino, 1548, p. 13, dove è lo stesso udinese a richiamare in proposito Orazio. Il postillato vettoriano è conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, tra i barberiniani tassiani (Stamp. Barb. Cr. Tass. 33).

di Alessandro Piccolomini, vergate dal poeta in due riprese, all'indomani dell'uscita a stampa dell'opera (Venezia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575), e ancora a partire dai secondi anni '80 in coincidenza del lavoro sui *Discorsi del poema eroico*¹¹.

Da questo postillato traggo infine un paio di esempi della tipologia meno comune di glosse tassiane – e tuttavia non così rare come si è fin qui ritenuto – ma di particolare rilevanza in quanto espressione, direi, della reattività del poeta lettore che annota un commento personale, esprime un dubbio o un interrogativo, si appunta promemoria di riflessioni. È il caso della postilla «questo testo, s'io non mi inganno, non è mai stato dichiarato da alcuno. pensaci», apposta di seguito a una doppia indicazione di «rip(orta)» in corrispondenza del commento piccolominiano, interamente sottolineato, a *Poet.* XVIII 1455b 37 a proposito della tragedia di carattere: la «tragedia costumata» come traduce Piccolomini e come la definisce Tasso nei *Discorsi del poema eroico*, in pagine chiaramente debitorie all'esegesi del letterato senese¹².

Un altro esempio di annotazione-commento proveniente dallo stesso postillato si legge nella pagina in cui Piccolomini traduce – e Tasso quasi interamente sottolinea – *Poet.* XIV 1454a 10-15:

non intorno a molte fameglie si veggon'esser composte le tragedie: conciosiacosache li poeti habbian trovato, & preso di far questo nelle lor favole, con cercarlo, non dalla diligentia, & dallo studio dell'arte loro, ma più tosto dallo stesso caso. Onde, come quasi da necessità costretti, vengono à raggirarsi, & ad incontrarsi sempre in quelle medesime fameglie, nelle quali così fatte crudeli attioni avvenute sono.

Opportunamente l'attento lettore, cui certo non sfugge l'insidia contenuta nel passo, relativa a uno dei punti cruciali della sua poetica e della polemica con i sostenitori del moderno romanzo, cioè la nozione di 'novità' di un intreccio poematico, annota nel margine sinistro: «questo loco favorisce le favole finte»¹³.

Vorrei ora proporre due casi di studio che, ciascuno nella sua specificità, dicono qualcosa su come si instaura il rapporto tra lettura e scrittura in Tasso,

¹¹ Anche l'esemplare postillato delle *Annotationi* è tra i barberiniani tassiani della Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 11). Le postille sono edite in T. TASSO, *Postille* a A. PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, a cura di S. MIANO, in TASSO, *Postille*, pp. 253-537.

¹² TASSO, *Postille*, p. 384 (nell'esemplare postillato il passo e relativa postilla si trovano a p. 255); cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, pp. 152-53.

¹³ TASSO, *Postille*, p. 354 (nell'esemplare postillato a p. 214).

vale a dire sul modo in cui il poeta interiorizza ciò che ha catturato la sua attenzione nel dialogo con i testi altrui, e il modo in cui lo impiega nei propri.

Il primo vorrebbe documentare l'importanza – per gli studi non solo tassiani, ma in generale relativi alla biblioteca di un autore – di individuare e, possibilmente, rintracciare l'esemplare, o almeno l'edizione in cui un testo sia stato letto. Tale esigenza assume particolare rilievo quando si tratta di lettura di opere in traduzione, condotta dunque attraverso una mediazione di non poco conto – quella del traduttore –, come avviene per Tasso che, come noto, studia i testi greci in traduzione latina.

Si tratta di un caso sul quale mi sono in passato già parzialmente soffermata, ma che qui riprendo con ulteriore e più precisa documentazione. Riguarda le letture plutarchiane di Tasso, in particolare la celebre operetta dei *Moralia*, il *De audiendis poetis*, che egli legge nella silloge degli *Opuscula* di Plutarco edita a Venezia per i fratelli De Sabio nel 1532, dove il trattatello compare nella traduzione latina di Ottomaro Luscino (Othmar Nachtgall o Nachtigall), benedettino professore di greco prima a Strasburgo, poi ad Augusta. Un esemplare di questa edizione dei *Moralia* annotato da Tasso è conservato tra i barberiniani della Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 2)¹⁴. Segni della presenza del *De audiendis poetis*, dichiarati e non dichiarati, si rintracciano in diverse opere tassiane, nei dialoghi *La Cavaletta* e il *Cataneo overo de gli idoli*, poi in diversi scritti di poetica a partire da quelli successivi alla polemica sulla *Liberata* fino ai *Discorsi del poema eroico* e al *Giudicio sulla Gerusalemme riformata*. È qui, nel primo dei due libri che compongono l'estrema riflessione poetico-autoesegetica tassiana, e precisamente dove è messa a tema la mescolanza di vero e di falso nella poesia, il passo di nostro interesse, che riprende le analoghe pagine del terzo dei *Discorsi del poema eroico* e che chiama in causa, accanto ad Alessandro Piccolomini commentatore della *Poetica* di Aristotele, Plutarco:

In questa mescolanza [di vero e falso] parve al Piccolomini, e prima di lui a Plutarco, che la maggior parte fosse del falso, la minore rimanesse alla verità; perciocché nel libro ch'egli scrive, *Del modo d'ascoltare i poeti*, afferma che la poesia ha poca convenienza con la verità [...]. E nel medesimo ancora si legge che molte cose si scrivono dai poeti vanamente e per

¹⁴ Il *De audiendis poetis* si legge ai ff. 482r-503r. Mi sono occupata di questo postillato e della presenza di Plutarco nell'opera tassiana nel paragrafo *Plutarco e «l'eccesso della verità»*, in *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'*, pp. 187-205, al quale si rimanda anche per la bibliografia sull'argomento, nonché sulla diffusione di Plutarco nel Cinquecento.

eccesso de la verità [...]. Io, in quel ch'appertiene a la misione del vero co 'l falso, estimo che 'l vero debba avere la maggior parte¹⁵.

Nell'esemplare postillato da Tasso – con una grafia che rimanda all'ultimo decennio della sua vita – la porzione del *De audiendis poetis* qui richiamata è segnata da una linea verticale laterale e corredata dalla nota parafrastica «Poetice nihil ferme convenit cum veritate» che riprende alla lettera il testo plutarco nella traduzione latina di Luscinio, isolandone 'l'idea forte'. Poche righe dopo, sempre attribuita allo scrittore greco, fa la sua comparsa nel *Giudicio* l'espressione «eccesso de la verità», destinata a diventarne una sorta di formula-chiave, impiegata in rapporto al modo in cui la poesia trasforma la realtà, storica se si tratta di avvenimenti narrati, e psicologica se riguarda il carattere dei personaggi e il loro agire. Nella felice sintesi di questa formula definitoria della specificità del dire poetico, inclusiva delle nozioni di verisimile e di meraviglioso e di verità «perfetta»¹⁶, sembra culminare il lungo percorso riflessivo tassiano sull'argomento. Quanto all'affermazione del *De audiendis* che i poeti scrivono molte cose vanamente, Tasso dedica buona parte delle pagine successive del *Giudicio*, soprattutto del secondo libro, alla confutazione di tale assunto, per lui inaccettabile, e allo sforzo di allontanare la poesia dal terreno della vanità.

Valle la pena allora osservare più da vicino la provenienza di questa terminologia veicolante concetti cardine del pensiero poetico tassiano, fermando l'attenzione sul passaggio del *De audiendis poetis* richiamato nel *Giudicio* così come appare nella versione latina di Luscinio utilizzata dal poeta:

Meminerint igitur illi ad quos haec nostra tendit oratio, secumque expendant, num facile inveniant fabellarum cupidum lectorem, cui incongnitum fit, multa apud poetas, quod ad res gestas attinet, vane (καὶνῶς) et per excessum veritatis (περιττῶς) conscripta¹⁷.

¹⁵ T. TASSO, *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 17; si veda in proposito anche TASSO, *Discorsi del poema eroico*, pp. 117-18. Il riferimento a Piccolomini è alle *Annotationi*, [...] nel libro della *Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco e compagni, 1575, ff. 5v-6r (nn.); nella citata edizione del postillato tassiano alle *Annotationi* il passo è alle pp. 277-79.

¹⁶ L'espressione è in T. TASSO, *Apologia della Gerusalemme liberata*, in T. TASSO, *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-85: 435. Sul tassiano «eccesso de la verità» si veda anche C. MOLINARI, *Studi su Tasso*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007, pp. 181-231.

¹⁷ PLUTARCO, *Opuscula*, f. 496v (*Mor.*, 30D). Gli inserimenti del testo greco tra parentesi tonda sono miei.

Secondo Plutarco la tipologia dei lettori di poesia è triplice: comprende coloro che sono interessati all'insegnamento morale trasmesso dall'opera poetica, ai quali l'operetta si rivolge; quelli attratti dal livello formale, dalla bellezza ed eleganza dei versi; infine i φιλόμυθοι – cui fa cenno nel passaggio citato – cioè i lettori appassionati alla vicenda storica o mitica raccontata. Questi ultimi, osserva qui Plutarco, sono perfettamente consapevoli che, sul piano della *fabula*, molte cose sono scritte dai poeti καινῶς και περιττῶς: in modo, cioè, del tutto originale e straordinario, singolare.

La particolarità della traduzione di Luscinio riguarda precisamente i due avverbi citati, riferiti al *proprium* della narrazione poetica: nell'originale greco essi formano una sorta di binomio sinonimico, significante, sostanzialmente, 'in modo nuovo, fuori del comune'; oppure, come si legge nelle due più recenti versioni italiane del libello, in modo 'originale e inusuale', o in modo 'nuovo e singolare'¹⁸. Nello specifico, il secondo dei due avverbi, περιττῶς, significa 'in modo inedito, singolare', 'straordinariamente': la sua semantica include perciò la nozione di 'eccesso' richiamata nella traduzione dell'umanista strasburghese («per excessum veritatis») che suona, ad ogni modo, piuttosto libera. Dunque proviene da una libera interpretazione – quasi una forzatura – del testo plutarcoo da parte del traduttore, l'espressione ritenuta più efficace dal Tasso del *Giudicio* per definire, come si è detto, lo specifico del linguaggio poematologico, per quanto riguarda non solo la tessitura della trama, giusta il *De audiendis poetis*, ma altresì il carattere dei personaggi.

Maggiormente problematica appare invece la resa di καινῶς ('in modo nuovo, inedito, originale') con 'vane'. Diversamente traduce, ad esempio, Wilhelm Xylander. A partire dalla sua versione del *De audiendis poetis* compresa nell'importante edizione basileense dei *Moralia* del 1570 – riproposta nella ristampa del 1572 e, sempre a Basilea, nella episcopiana del '74 (nella quale il testo greco è fissato dallo stesso Xylander) e ancora in quelle, di riferimento fino al XIX secolo, di Henri Estienne, Ginevra 1572 e Francoforte 1599 –, l'umanista tedesco rende il binomio avverbiale καινῶς e περιττῶς con «insolenter aut impendio ornate» ('fuori del comune, inconsueto o in

¹⁸ Precisamente così traduce Giuliano Pisani: «[...] dobbiamo rammentare loro [i lettori che si interessano dell'insegnamento morale dei poemi] che mentre agli appassionati di storie non sfuggono quelle originali e inusuali ecc. ecc.» (PLUTARCO, *Tutti i 'Moralia'*, prima trad. italiana completa, coordinata da E. LELLI e G. PISANI, Milano, Bompiani, 2017, p. 53); e così Simionetta Nannini: «[...] mentre al mitofilo non sfuggono le cose nuove e singolari che appaiono nella storia, ecc. ecc.» (PLUTARCO, *L'arte di capire la poesia*, a cura di S. NANNINI, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2018, p. 97). Segnalo anche la traduzione inglese «innovative and unusual» in PLUTARCH, *How to study poetry*, ed. by R. Hunter and D. Russell, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 171.

modo eccessivamente ornato)¹⁹. In linea con la scelta di Xylander, linguisticamente più plausibile rispetto a quella di Luscino, è la 'standard' ottocentesca Firmin-Didot che traduce «nove et curiose»²⁰.

Proprio la traduzione moderna, precisamente la resa di *καὶνωδς* con 'nove', potrebbe suggerire l'ipotesi che in realtà la lezione 'vane' di Luscino (presente fin dalla *princeps* di Augusta del 1528 e in tutte le numerose edizioni e ristampe successive) non sia altro che il frutto di un errore tipografico. Ipotesi suggestiva, oltre che plausibile, e tuttavia da scartare, poiché, molti anni dopo, nel 1573, la stessa traduzione del problematico avverbio con 'vane' si legge nella versione latina dell'olandese Hermann Crusier, in un'altra edizione basileense dei *Moralia*, sempre presso Guarino, del 1573. Qui, addirittura, la resa del secondo avverbio, *περιττωδς*, con 'inaniter' (da intendersi nel senso di 'senza fondamento', 'senza ragione'), insiste, rafforzandola, sulla medesima area semantica, di segno negativo, della vanità e della lontananza dal reale dei racconti mitico-epici²¹.

Un'altra ipotesi potrebbe essere verificata con un supplemento di indagine filologica – di cui non sono riuscita a trovare traccia – relativa all'identificazione del testo greco utilizzato da Ottomaro Luscino. Per quanto riguarda la lezione dell'avverbio 'incriminato', infatti, accanto alla corretta *καὶνωδς* è attestata in diversi codici del *De audiendis poetis* la variante *κενωδς*, traducibile con 'vanamente, inutilmente'. Tale variante si legge, ad esempio, nella *princeps* aldina dei *Moralia* greci, del 1509 (a p. 26), e ancora nel testo greco della citata basileense del 1573 con la versione latina del Crusier che, come detto, traduce l'avverbio, come Luscino (forse ispirato da lui?), con 'vane'²².

¹⁹ Cito da *PLUTARCHI Chaeronensis Moralia [...] GUILIELMO XILANDRO Augustano interprete*, Basileae, Per Thomam Guarinum, 1570, p. 24. Non mi è stato possibile verificare la prima traduzione del *De audiendis poetis* a cura di Xylander, uscita a stampa nel 1566: *PLUTARCHI duo commentarii. Quomodo adolescens Poëtas audire debeat; De Homeri poëti [...]*, Basileae, Per Ioanem Oporinum. Tra gli studi più recenti sulle traduzioni latine dei *Moralia*: F. BECCHI, *Le traduzioni latine dei 'Moralia' di Plutarco tra XIII e XVI secolo*, in *Plutarco nelle traduzioni latine di età umanistica*, a cura di P. VOLPE CACCIATORE, Napoli, M. D'Auria Editore, 2009, pp. 11-52.

²⁰ *PLUTARCHI Scripta Moralia graecae et latine [...] emendavit FREDERICUS DÜBNER*, I, Parisiis, Firmin Didot, 1841, p. 37.

²¹ La versione latina dei *Moralia* ad opera del Crusierius è in *PLUTARCHI Chaeroni Ethica sive Moralia [...]* Basileae, Apud Thomam Guarinum, 1573; il passo interessato del *De audiendis poetis* è a p. 29. La versione latina dell'umanista olandese è anche nell'edizione dei *Moralia* uscita a Francoforte nel 1605, p. 26.

²² Per la variante segnalata si vedano l'edizione critica del *De audiendis poetis*: PLUTARCO, *De audiendis poetis*, introduzione, testo, commento, traduzione di E. VALGIGLIO, Torino, Loescher, 1973, p. 39, nonché *PLUTARCHI Moralia*, recensuerunt W.R. PATON et I. WEGEHAUPT, praefationem scr. M. POHLENZ, editionem correctiorem curavit H. GÄRTNER, Lipsiae, Teubner, 1974² (1925), p. 61. È da segnalare che la variante *κενωδς* si legge anche nel testo greco dell'edizione

Comunque sia, rimane che tutta la difesa della poesia dall'accusa plutarca di vanità condotta nel primo libro del *Giudicio* muove dalla lettura di 'quel' Plutarco, giunto a Tasso attraverso la mediazione di quel traduttore; e quanto all'«eccesso de la verità», se l'autore del *Giudicio* avesse letto i *Moralia* in una diversa edizione, con diversa versione latina, non vi avrebbe trovato la formula così efficacemente espressiva e riassuntiva della sua idea, lungamente perfezionata nel tempo, di verità poetica.

Rimango su Plutarco, ma ora l'autore delle *Vite*, richiamato da Tasso in alcune postille, per passare al secondo caso che propongo come esempio significativo di quanto lo studio della biblioteca del poeta e delle tracce lasciatevi dalle sue letture contribuisca alla ricostruzione dei percorsi e degli 'incontri' attraverso i quali prende forma e si evolve il suo pensiero poetico.

Nello specifico, si osserva qui la trafila compiuta dall'antica idea tassiana di unità come unità d'azione ma non d'agente, cioè sul principio dell'unità «una di molti in uno», formulato al tempo della revisione romana della *Liberata* nelle *Lettere poetiche*²³, e ridiscusso vent'anni dopo, nel *Giudicio*. Come i *Discorsi del poema eroico*, ma più ancora di questi, lo scritto sulla *Conquistata* appare dominato da un intento, per così dire, riepilogativo, che si incarica di riprendere da capo i fili di una lunga riflessione su questioni di poetica, senza lasciare indietro niente delle tappe lungo le quali tale riflessione si era andata snodando nel confronto con diversi interlocutori, antichi e contemporanei. In particolare, è significativo che il nodo del rapporto tra unità d'azione e unità d'agente, fondamentale per Tasso che, al tempo della revisione della *Liberata*, si preoccupa di rivendicare non solo la legittimità della coppia Goffredo-Rinaldo ma soprattutto l'originalità della propria idea di 'unità mista', torni ad essere messo a tema nello scritto autoesegetico dove si trattava ancora di difendere e promuovere il suo riformato poema, nel quale «Goffredo vince in compagnia di molti»²⁴. Per farlo, egli riprende il discorso esattamente da dove lo aveva lasciato, a partire dal 'dibattito' allora intrapreso con i principali interlocutori in materia: Ludovico Castelvetro e Sperone Speroni. Quest'ultimo in particolare, il maestro dei giovanili anni padovani e problematico revisore della *Liberata*, con il quale soprattutto Tasso si era confrontato proprio sul tema dell'unità d'azione nel poema, è chiamato a

dei *Moralia* di Henri Estienne (Ginevra 1572) con la traduzione di Xylander, il quale, però, traduce sempre con «insolenter»; nell'edizione episcopiana di Basilea, del 1574, il cui testo greco è stabilito da lui, Xylander corregge con la lezione corretta καὶ ἄλλοι.

²³ T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1995, pp. 110-11 e 144.

²⁴ TASSO, *Giudicio*, p. 135.

far sentire di nuovo la propria voce nelle pagine del *Giudicio*, in una sorta di reincontro postumo (Speroni era morto nel 1588) e in parte risarcitorio.

La questione se l'unità d'azione implicasse necessariamente l'unità d'agente si pone per Tasso, come si è detto, all'altezza delle *Lettere poetiche*. La prima volta nella lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575, dove il poeta dichiara che la favola della *Liberata* è «ristretta dentro a i termini d'unità d'azione almeno, se non d'uomo», ma ricorre subito dopo al *topos* classico del poema come corpo umano, unico pur se composto di diverse membra, per ritenere salvaguardata in certo modo, nel suo poema, anche l'unità d'agente²⁵.

Tasso ritorna sul tema nella lettera a Luca Scalabrino del 2 giugno, dove chiama in causa in proposito lo Speroni sostenitore dell'azione «non solo una ma d'uno, e d'uno *numero*, non *specie*», e dunque avverso alla sua concezione di unità che non esclude, come scrive nella stessa missiva, che l'azione epica possa essere «una di molti, pur che que' molti convergano insieme sotto qualche unità»²⁶. È probabile che i precisi riferimenti alle idee speroniane in fatto di poetica, all'altezza cronologica di questa corrispondenza epistolare, siano il frutto della memoria ben conservata da parte di Tasso – e ora rinverdata nel dibattito sulla revisione della *Liberata*, pur attraverso la mediazione dello Scalabrino – delle dotte conversazioni intrattenute con l'autorevole letterato ai tempi del soggiorno padovano del giovane poeta, allora studente, come testimoniato da un celebre passo dei *Discorsi dell'arte poetica*²⁷.

Frattanto, in questo stesso periodo della revisione romana della *Gerusalemme*, Tasso avvia il confronto con Ludovico Castelvetro, della cui *Poetica volgarizzata e sposta* comincia a stendere gli *Estratti*. In corrispondenza di *Poet.* VIII, 1451a 16-32, dove, partendo dall'esempio dei poemi omerici, Castelvetro scrive che l'azione deve essere una e le parti che la compongono devono formare un tutt'uno organico, Tasso appone le seguenti annotazioni: «Biasima l'Iliade di Omero, perché, se bene è un'azione, è azione di più persone: non volendo che basti l'unità dell'azione se non vi concorre l'unità della persona. Ciò dice di mente d'Aristotele, secondo lui»; e di seguito: «Aristotele vuole che l'azione sii una e d'una sola persona». In chiusura, un

²⁵ TASSO, *Lettere poetiche*, pp. 34-35.

²⁶ TASSO, *Lettere poetiche*, pp. 107-16.

²⁷ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 15 (e *Discorsi del poema eroico*, p. 115). Ho toccato alcuni aspetti del rapporto tra Speroni e Tasso in *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, a cura di L. BORSETTO e B.M. DA RIF, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997, pp. 63-77.

memento per sé: «Leggi diligentemente tutto il discorso ché 'l Castelvetro anco di sua mente par che voglia l'unità della persona»²⁸.

Lo ha riletto, come sappiamo dalla lettera al Gonzaga del 15 luglio, accorgendosi che in realtà la posizione del modenese è quasi «un'opinione di mezzo» fra quella di Speroni e la sua: Castelvetro, cioè, non escluderebbe l'azione 'una di molti', ma assegna comunque la palma della perfezione ai poemi in cui l'unità di azione è anche unità d'agente²⁹.

Queste osservazioni degli *Estratti* ricompaiono, pressoché letteralmente trasportate, nel secondo libro del *Giudicio* (pp. 128-30), dove Tasso imputa a Castelvetro due errori: il primo, di aver interpretato il passaggio aristotelico sull'unità della favola come riguardante necessariamente sia l'azione che l'agente; il secondo, di aver confutato tale «opinione d'Aristotele», da lui non condivisa, sulla base del personale convincimento che la poesia dipenda dalla storia e che dunque, come la storia, possa ammettere più azioni e più personaggi principali.

Sulla posizione di Castelvetro torna poi cursoriamente la successiva lettera a Scalabrino del 15 ottobre, dedicata in buona parte al tema dell'unità della favola. Qui fa il suo ingresso sulla scena del dibattito Alessandro Piccolomini, del quale Tasso ha finalmente ricevuto l'atteso volume delle *Annotationi* alla *Poetica* aristotelica, fresco di stampa: «n'ho letto molto in molti luoghi», scrive a Scalabrino. Non è difficile immaginare che la sua lettura si fosse immediatamente diretta ai punti di più urgente interesse per lui in quel momento, e tra questi i passi di commento relativi alla trattazione aristotelica dell'unità: ne parla infatti, nella missiva, osservando con disappunto come Piccolomini non conceda, diversamente da Castelvetro, l'unità di molti. Lo conforta, tuttavia, intravedere nell'esposizione del 'nemico' commentatore di Aristotele la possibilità di un'«amica interpretazione»³⁰, da individuarsi, forse, nel ricorso del senese – impegnato a distinguere l'unità propria dell'azione epica da quella della tragedia – all'immagine del poema come corpo formato da diverse membra cooperanti fra loro; immagine topica, ma emblematica per Tasso, che già l'aveva fatta propria, di una visione non rigida e in qualche modo 'plurale' del concetto di unità per quanto riguarda il genere epico.

Sull'esemplare postillato delle *Annotationi*, tutta questa zona di commento al capitolo ottavo della *Poetica*, dove, fra l'altro, Piccolomini discute le opinioni di Castelvetro, è quasi interamente sottolineata e corredata dai ti-

²⁸ G. BALDASSARRI, *Gli "Estratti" dalla Poetica del Castelvetro*, in «Studi tassiani», 36, 1989, pp. 73-128, alle pp. 100-04.

²⁹ TASSO, *Lettere poetiche*, pp. 154-59, a p. 156.

³⁰ Questa e la precedente citazione in TASSO, *Lettere poetiche*, pp. 267-78.

pici richiami tassiani 'Nota' e 'Riporta', che, vergati nella riconoscibile grafia degli ultimi anni del poeta, segnalano il risvegliarsi del suo interesse, all'epoca del rifacimento dei *Discorsi dell'arte poetica* e, soprattutto, della composizione del *Giudicio*, verso quell'ordine di riflessioni sul quale, dopo le *Lettere poetiche*, non era più tornato. Nel *Giudicio*, infatti, molto di quanto egli ha finora letto e meditato sul tema sarà effettivamente 'riportato'.

Conviene fermarsi ancora sul postillato delle *Annotazioni*. Allo specifico tema dell'unità d'agente sembra infatti rimandare anche la postilla (sempre in grafia tarda) apposta alla traduzione piccolominiana dell'*incipit* del secondo capitolo della *Poetica* (1448a 1-6), dove si dice che l'imitazione poetica è di personaggi che agiscono, i quali possono essere moralmente migliori di noi, peggiori o simili. Questo il testo di Piccolomini:

Hor perche *coloro che imitano imitan persone che qualche cosa facciano*; & queste tai persone, ò buone, ò ree fa di mestier, che siano: conciosiacosache à queste due sole (si può dire) qualità del buono, & del reo, ogni costume dell'huomo segua, & si referisca: come che per la virtù, e per il vizio gli huomini nei lor costumi differiscan tutti è necessario per questo che o di persone migliori, o di peggiori di quali comunemente noi siamo, o di così fatte si faccia l'imitatione [corsivo mio].

E questa la postilla tassiana: «Considera se l'imitation riguarda le per(so)ne ò le cose. Plutarco, Svet(onio) cost(umi)»³¹.

La particella aristotelica è riproposta da Tasso nel terzo dei *Discorsi del poema eroico*, nel luogo ove prende avvio la trattazione sull'*ethos* dei personaggi, con una variante, rispetto alla versione piccolominiana, solo apparentemente formale:

quantunque *la poesia principalmente sia imitazione d'una azione*, nondimeno l'azione non può essere fatta se non v'è chi la faccia, e l'agente, per così dire, o l'operante convien ch'abbia alcune qualità, cioè che egli sia buono o reo³².

La formulazione dei *Discorsi*, che definisce più nettamente l'azione come oggetto primo dell'imitazione poetica, sembrerebbe dare risposta all'interrogativo espresso nell'appunto depositato da Tasso sulla pagina delle *Annotazioni*. La postilla è tuttavia interessante per almeno due ragioni. La prima, cui si

³¹ PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica*, pp. 293-94 (p. 41 dell'esemplare postillato). Si riporta il testo di Piccolomini e della postilla secondo le scelte grafiche dell'ed. Milano.

³² TASSO, *Discorsi del poema eroico*, p. 149.

accenna qui solamente, è il fatto che essa documenta un ordine di riflessioni attorno al rapporto tra le prime due parti, giusta Aristotele, del poema, cioè favola e costume; argomento divenuto tema di dibattito soprattutto in seguito all'edizione, nel 1561, dei *Poeticæ libri septem* di Giulio Cesare Scaligero, nei quali si sovvertiva l'ordine aristotelico, affermando il primato dell'*ethos* sul *mythos*. È merito di Matteo Residori aver posto attenzione su come tale dibattito coinvolga particolarmente l'ultimo Tasso che, a fronte di un'ortodossia aristotelica ribadita negli scritti teorici, nella *Conquistata* sembrerebbe compiere una scelta diversa, in direzione del privilegio assegnato al costume dei personaggi³³.

Il secondo motivo di interesse della postilla riconduce alla questione qui a tema dell'unità poematica. Sotteso al riferimento a Plutarco e a Svetonio, imitatori di costumi in quanto scrittori di vite, c'è infatti Sperone Speroni. Lo conferma il fatto che l'osservazione avanzata da Tasso nella nota a margine è ripresa nelle pagine del *Giudicio* dedicate al riepilogo del pensiero speroniano in merito alla questione dell'unità poematica, in particolare nel punto dove si riporta la distinzione fatta dal padovano tra storiografia e biografia:

Distingueva egli [Speroni] non solamente il soggetto del poeta da quel de l'istorico, ma quel de l'istorico da quel de lo scrittore di vite [...]; «scrittori de le vite» furono per sua opinione Plutarco e Svetonio, che scrivono molte azioni d'un uomo solo. La quale opinione in parte io non rifiuto, peroché lo scrittore de le vite nel suo modo di trattare è diverso da l'istorico, sì come lui che ne la narrazione de le cose non segue l'ordine de' tempi o de l'azioni, *ma de' costumi*, e ciò si può osservare ne le *Vite* di Plutarco, gravissimo scrittore, il quale par che ne le vite ci *voglia principalmente descriver i costumi e nel secondo luogo l'azioni, e quasi in grazia de' costumi* [...]. Svetonio ancora par che ci narri le cose avvenute, non seguendo l'ordine de' tempi, ma [...] «per species»[corsivi miei]³⁴.

L'intero schema, comprendente cioè anche la poesia, sul quale Speroni fonda il personale convincimento circa la necessità di entrambe le unità, d'azione e d'agente, nella rappresentazione poematica, è riportato da Tasso nel passo del *Giudicio* immediatamente precedente questo citato:

[Speroni] in questa guisa distingueva: l'azione è una d'uno o una di molti; o son molte azioni d'uno o molte de' molti; l'azione una d'uno è

³³ M. RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla "Gerusalemme Conquistata" di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 179-99.

³⁴ TASSO, *Giudicio*, pp. 131-32.

soggetto de la poesia, l'azione una di molti è materia de l'istoria; molte azioni d'uno son trattate da lo scrittore de le vite; molte azioni de' molti non possono convenevolmente essere trattate d'alcuno scrittore³⁵.

Anche in questo caso il testo del *Giudicio* ha a che fare con Tasso attento rilettore e postillatore, in quegli ultimi suoi anni, dei grandi commenti alla *Poetica* aristotelica, ora le *Explicationes* di Francesco Robortello. In corrispondenza, infatti, del passo di *Poet.* XVIII 1456a 15-18, relativo alla maggior possibilità della favola del poema, rispetto a quella della tragedia, di essere ampliata dagli episodi, il filosofo udinese si sofferma sul tema della differenza fra lo storico e il poeta per quanto pertiene all'unità d'azione e d'agente: «Historicorum munus est proprium (non poetarum) aut unius personae multas actiones persequi, aut multarum personarum. Nam poetae circa unam unius personae versantur actionem; siquid praeter hanc addunt, id episodice faciunt [...]». Nel margine inferiore della pagina dell'esemplare delle *Explicationes* in suo possesso, già appartenuto al padre, Tasso sintetizza la diversa distinzione speroniana in un appunto destinato a confluire nel *Giudicio*:

Aliter Speronus: unam unius persone poetam; unam multarum historicus; multas unius qui vitas hominum conscribit (sicuti Plutarchus et caeteri); multas multarum neminem artificiose conscribere³⁶.

Possiamo dunque immaginare aperti sullo scrittoio del poeta-teorico intento a rendere definitivamente ragione della sua visione e delle sue scelte poetiche i materiali sui quali le ha verificate nel tempo – senza ripensamenti né incertezze, vale la pena sottolineare, almeno per quanto riguarda il tema qui esaminato – e sui quali ha fondato e dialetticamente arricchito il percorso argomentativo volto ad affermarle e a difenderle. Nella fattispecie, questi materiali sono i grandi commenti alla *Poetica* aristotelica, di Castelvetro, di Piccolomini, di Robortello, e i 'testi' di Sperone Speroni. Quali?

Occorre precisare che la distinzione speroniana, sulla base dell'oggetto della narrazione, tra poesia, storia e biografia, richiamata da Tasso nelle postille

³⁵ TASSO, *Giudicio*, p. 131. Sul tema, anche in relazione a Speroni, si veda L. BOCCA, «*Il proporre molti ove sia alcuno eminente*» (LP XII, 4). Le «*Lettere poetiche*» e l'unità una di molti in uno, in «*Studi tassiani*», 56-58, 2008-2010, pp. 97-122, poi ripreso in ID., Le «*Lettere poetiche*» e la revisione romana della «*Gerusalemme liberata*», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

³⁶ ROBOTELLO, *Explicationes*, p. 216. L'esemplare postillato da Bernardo e Torquato Tasso è anch'esso tra i Barberiniani tassiani della Biblioteca Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 37). In proposito, anche per l'argomento qui trattato, si veda A. BETTINELLI, *Le postille di Bernardo e di Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla Poetica di Aristotele*, in «*Italia medioevale e umanistica*», XLII, 2001, pp. 285-335.

e nel passo del *Giudicio* citati, risale in realtà al filosofo Pietro Pomponazzi. Nota come ‘chiasmo del Peretto’, essa viene esposta dall’allievo Speroni in diversi scritti, tutti usciti a stampa postumi: cursoriamente nel primo dei tre discorsi *Contra il Guicciardini*; nel frammento *Della poesia*, assegnabile secondo Weinberg al 1585, e in un altro trattatello *Intorno alla istoria*³⁷, probabilmente coevo e preparatorio del *Dialogo della istoria*. Infine, il ‘chiasmo del Peretto’ viene più approfonditamente discusso proprio in quest’ultima e importante opera speroniana, l’incompiuto *Dialogo della istoria*, composto tra il 1585 e il 1588 e edito nel 1596, ma ambientato attorno al 1561, con protagonisti Silvio Antoniano (un altro revisore della *Liberata*), Paolo Manuzio e Geronimo Zabarella, portavoce dello stesso Speroni³⁸. Qui, rispetto agli altri scritti in cui è citata, la distinzione pomponazziana appare in una formulazione diversa e perfezionata, dal momento che il quarto tipo di narrazione, cioè il racconto di molte azioni di molti uomini, viene fatto corrispondere al genere del sermone, rappresentato, ad esempio, dalle *Storie* di Erodoto:

questa una humana attione può essere fatta da un huomo solo, e da molti; se da uno solo la sua narratione sarà poema, e se da molti sarà historia [...]. Le molte opre fatte da gli uomini valorosi [...] o fatte sono da un uomo solo (e la scrittura che ne ragiona si chiama vita da Svetonio, da Plutarcho e da altri simili) o fatte sono da più persone e la persona e la memoria che se ne scrive per dritto nome è appellata Sermone [...] e tale è quella di Herodoto, e inanzi a lui d’Hecatho, e doppo di lui di Polibio, i quali le unità delle loro historie non dal subietto, che non è uno, ma dal luogo, o dal tempo hanno costume di derivare³⁹.

³⁷ Questi scritti sono editi per la prima volta in S. SPERONI, *Opere tratte da’ manoscritti originali*, a cura di N. DALLE LASTE e M. FORCELLINI, V, Venezia, Occhi, 1740, pp. 522-34; B. WEINBERG, *A history of Literary criticism*, I, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, pp. 169-71.

³⁸ Il *Dialogo della istoria* esce a stampa per la prima volta, insieme ad altri dialoghi speroniani già editi, in *Dialoghi del sig. Sperone Speroni [...]*, Venezia, Presso Roberto Meietti, 1596, pp. 361-502. Poi, in una redazione in parte diversa, nella citata edizione settecentesca delle *Opere speroniane* (II, pp. 210-328); una selezione è edita nei *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. POZZI, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 725-84. Su di esso si vedano J.L. FOURNEL, *Il Dialogo della istoria: dall’oratore al religioso*, in «Filologia veneta», II, 1989, pp. 139-68; M. SGARBI, *Che cosa è la storia? Il “modello teorico” di Sperone Speroni*, in *Modernità e progresso. Due idee guida nella storia del pensiero*, a cura di G. PIAIA e I. MANOVA, Padova, Cleup, 2014, pp. 43-71.

³⁹ Si cita il *Dialogo della istoria* dalla *princeps* del 1596, p. 376 (con minimi interventi sulla punteggiatura). La coppia Plutarco e Svetonio «e seguaci» è citata come riferimento per la scrittura di vite anche nel primo discorso *Contra il Guicciardini*, dove anche, però, contrariamente a quanto afferma Tasso, si dice: «le vite, che son specie d’istoria, mostrano che nelle istorie non si

Questa è invece la descrizione del ‘chiasmo del Peretto’ nel *Della poesia*, più vicina a quella tassiana:

Il poeta tratta d'una sola attione d'uno uomo solo, e non una di molti: che ciò fa l'istoria; né molte d'un solo, che ciò fa la vita, né molte di molti che ciò è vizioso⁴⁰.

Il frammento speroniano prosegue con la precisazione che l'azione di uno solo eletta dal poeta deve essere eccellente e meravigliosa sopra le altre; così prosegue anche il *Giudicio*, che accomuna in tale opinione Speroni e Castelvetro, riprendendo alla lettera quest'ultimo nella particella interessata della *Poetica vulgarizzata e sposta*: «dunque non per necessità, ma per dimostrazione d'eccellenza, dee la favola epica essere imitazione d'una azione sola d'un solo»⁴¹. Poi, sulle orme del *Dialogo della istoria*, ma con spunti che paiono provenire dal *Dialogo secondo sopra Virgilio*, nonché dal *Discorso quinto sopra Virgilio*, dal *Della poesia* e del breve discorso *Intorno alla istoria*, il *Giudicio* rende atto a Speroni di aver «acutamente» difeso l'unità del personaggio, quella di Achille adirato, nell'*Iliade* e di averla «con molto giudizio» ritenuta meravigliosa; lo stesso per quanto riguarda l'unità della persona nell'*Odissea*⁴². In diversi passaggi del *Giudicio* la traccia degli scritti speroniani menzionati è seguita molto da vicino – come in buona parte segnalano le ottime note di Claudio Gigante alla sua edizione del trattato – anche se in nessun caso ci troviamo davanti a una vera e propria citazione letterale, come è invece, ad esempio, quella sopra riportata della *Poetica* di Castelvetro.

tratta de' costumi delli uomini, ma i gesti: e ciò mostra Plutarco nella vita di Lucullo ed altrove» (SPERONI, *Opere*, v, pp. 529-30).

⁴⁰ SPERONI, *Opere*, v, p. 522. Sorta di passaggio tra questa e quella del *Dialogo della istoria* è la formulazione del trattatello *Intorno alla istoria* che, a proposito della narrazione di molte azioni di molti, scrive: «Se di molte persone [narriamo] molte cose o imprese, bisogna ridurle a una unità necessariamente, e non si facendo questa riduzione ne segue confusione tediosa» (*Opere*, v, p. 528).

⁴¹ TASSO, *Giudicio*, p. 133: L. CASTELVETRO, *Poetica vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, I, Bari, Laterza, 1978, pp. 241-42.

⁴² TASSO, *Giudicio*, pp. 133-34. La descrizione della meravigliosa azione di Ulisse dopo la partenza da Calipso segue da vicino l'analoga descrizione fatta da Speroni nel *Dialogo della istoria* (*Opere*, v, p. 241), peraltro accennata anche nel *Della poesia*; il confronto con l'*Eneide*, a svantaggio di quest'ultima, costeggia passi del secondo *Dialogo sopra Virgilio* (*Opere*, II, pp. 201 e 241) e del *Discorso quinto sopra Virgilio* (*Opere*, IV, p. 533). Gli otto *Discorsi sopra Virgilio*, preparatori dei due *Dialoghi sopra Virgilio*, fanno parte, insieme a questi, del grande progetto di Speroni su (e contro) Virgilio, iniziato dal 1563 e proseguito per almeno una ventina d'anni, come testimoniano alcune lettere del padovano (in *Opere*, v, pp. 210 e 280-81). Non è da escludere una certa circolazione manoscritta di qualcuno di questi lavori virgiliani.

È possibile che anche all'altezza dell'estrema sua fatica letteraria Tasso conservasse una memoria così precisa, puntuale delle idee del vecchio maestro? Penso si possa rispondere di sì: nonostante il poeta lamentasse, negli ultimi anni, la perdita della sua eccezionale memoria (motivo, tra gli altri, per cui sente il bisogno di avere con sé i libri con le sue postille che fungevano da 'indice' e da promemoria dei passi che gli interessavano), la porzione 'speroniana' del *Giudicio* si limita a un solo nucleo forte del pensiero poetico del padovano, per giunta quello che a Tasso premeva di più fin dal tempo della revisione della *Liberata* e che dunque gli era rimasto bene impresso nella mente.

Tuttavia l'ipotesi che l'estensore del *Giudicio* sulla *Conquistata* potesse disporre di un qualche manoscritto speroniano, magari uno dei tanti frammenti, brogliacci, versioni parziali di sue opere poi uscite a stampa postume, in parte confluite nello stesso *Dialogo della istoria*, non sembra del tutto peregrina, soprattutto in ragione sia della progressione logica con cui Tasso ripercorre le argomentazioni di Speroni in materia, come se, in effetti, ne seguisse una traccia scritta; sia della precisione con cui riporta i giudizi espressi dal padovano sugli storici antichi, da Erodoto a Tucidide a Senofonte a Polibio fino a Livio, giudizi rintracciabili in parte e in ordine sparso negli scritti sopra menzionati.

Propongo, in chiusura, un solo esempio che a mio parere induce a interrogarsi in merito alla possibilità che Tasso avesse tra le mani qualche scrittura speroniana inerente al *Dialogo della istoria*. Riguarda il passaggio dove il poeta concorda con la distinzione contemplata dal 'chiasmo' speroniano tra «storico» e «scrittore de le vite», quali sono Plutarco e Svetonio, aggiungendovi di suo – perché Speroni ne accenna solo, in termini opposti, nel *Contra il Guicciardini*⁴³ – che un'ulteriore differenza tra il modo di narrare proprio degli uni e degli altri consiste nel fatto che il biografo «voglia principalmente describer i costumi e nel secondo luogo l'azioni e quasi in grazia de' costumi». Si tratta della questione messa in campo da Tasso nella postilla, qui precedentemente citata, alle *Annotationi* di Piccolomini; nel *Giudicio*, per comprovare tale affermazione egli ricorre allo stesso Plutarco dell'*incipit* della *Vita di Alessandro* lasciando nel manoscritto uno spazio bianco che avrebbe in seguito riempito con la citazione del testo plutarco, come accerta Gigante nella nota *ad locum* che anche riporta il testo in traduzione latina inserito poi da Foppa, primo editore, nel 1666, del *Giudicio*. Nel passo proemiale di *Alexander-Caesar*, infatti, avvertendo il lettore che non riferirà

⁴³ Si veda qui a nota 39.

tutte le numerose imprese dei due eroi, né potrà soffermarsi su ciascuna delle più celebri, Plutarco così si giustifica: «Neque enim historias, sed vitas conscribimus» e aggiunge che i costumi dei personaggi talvolta emergono meglio da piccoli particolari o da fatti poco importanti che non da grandi imprese, per concludere che dunque: «concedendum nobis est, animi indicia ut scrutemur, ac cuiusque per hac informemus vitam»⁴⁴.

Pur con citazione mnemonica e vaga, si riferisce certamente allo stesso *incipit* plutarco Speroni nel luogo del primo *Dialogo della istoria* dove il suo portavoce Gerolamo Zabarella sta illustrando il 'chiasmo' pomponazziano, particolarmente per quanto attiene alla distinzione fra narrazione storica e biografica:

nondimeno Plutarco, che fu scrittore di cotante vite, in una di esse scrivendo i gesti di non so chi, dice assai chiaro che più a lungo ne parlerebbe se egli scrivesse una istoria, e non la vita come egli fa⁴⁵.

È appunto la specificità delle due tipologie di scrittura storica a interessare lo Speroni teorico della storia, diversamente dal poeta Tasso che, invece, non si lascia sfuggire lo spunto problematico contenuto nel medesimo passo di Plutarco relativamente alla questione del rapporto tra azione e *ethos* dei personaggi. Resta tuttavia meritevole di qualche attenzione il fatto che la stessa citazione dell'autore delle *Vite* suggerita dal *Dialogo della istoria* compaia nel segmento del *Giudicio* proprio dove la traccia del *Dialogo* speroniano, insieme a quella di altri scritti limitrofi del padovano, si lascia chiaramente riconoscere.

Molto è ancora da indagare per ciò che concerne la biblioteca di Tasso e l'impiego di autori e opere di cui il poeta dotto si è nutrito, anche nella prospettiva nuova, aperta dai promotori e curatori di questo volume, di come e quanto le letture tassiane abbiano lasciato un segno nella fisionomia della sua prosa. E molto rimane da fare sulla fortuna e le vicende anche materiali degli scritti e delle carte di alcune figure non secondarie del panorama culturale coevo e che ebbero una parte di rilievo nella parabola letteraria tassiana. Sperone Speroni è da annoverare tra queste.

⁴⁴ TASSO, *Giudicio*, pp. 131-32.

⁴⁵ *Dialoghi del signor Speron Speroni*, p. 381; anche in SPERONI, *Opere*, II, pp. 227-28.

Tasso e le forme dell'encomio: intenti apologetici nella riflessione teorica sulla prosa epidittica

Elisabetta Olivadese

Nella produzione 'minore' in prosa di Torquato Tasso si annoverano le orazioni, testi ad oggi consultabili nel secondo volume delle *Prose diverse* edite da Cesare Guasti nel lontano 1875¹. L'erudito ottocentesco riuniva cinque delle orazioni attribuite all'autore che, insieme alle due fittizie contenute nel dialogo *Il Nifo ovvero del piacere* e a quella funebre racchiusa dalla cornice del *Ghirlinzone ovvero l'epitaffio*², costituiscono il nucleo di prose epidittiche tassiane attualmente note e conservate³: un drappello di consistenza signi-

¹ T. TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. GUASTI, I-II, Firenze, Le Monnier, 1875 (d'ora in poi *Prose diverse*, seguito dal numero romano del volume e dalle pagine di citazione). Le orazioni, che aprono il secondo volume (pp. 3-57), sono nell'ordine di edizione: l'*Orazione nella morte del Santino* (1564), l'*Orazione fatta nell'aprirsi dell'Accademia ferrarese* (1567), l'*Orazione in morte di Barbara d'Austria* (1572), l'*Orazione in lode della serenissima casa de' Medici* (1589), e infine l'*Orazione nella morte dell'illustrissimo cardinale Luigi d'Este* (1587). Su di esse ho condotto le mie ricerche nell'ambito del dottorato in Italianistica de "La Sapienza" Università di Roma (ciclo XXXIII), conclusesi il 4 maggio 2021 con la discussione della tesi *Le 'Orazioni' di Torquato Tasso. Edizione critica e commentata*, tutor prof. Emilio Russo (ics).

² Sull'edizione critica T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, I-III, I-IV tomi, Firenze, Sansoni, 1958, si basa quella commentata ID., *Dialoghi*, a cura G. BAFFETTI, I-II, Milano, Rizzoli, 1998, da cui traggio le prossime citazioni, mentre si attende l'edizione in corso di realizzazione da parte dell'équipe di ricercatori, facenti capo all'Università di Friburgo (CH), coordinata dal professor Uberto Motta nell'ambito di un progetto finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (componenti: Federica Alziati, Vincenzo Caputo, Maiko Favaro, Ottavio Ghidini, Luca Granato, Pietro Montorfani, Giacomo Vagni). Dopo la prima citazione, il riferimento al dialogo consta della forma abbreviata del titolo, seguita dal numero delle relative pagine.

³ Una breve nota intorno a una perduta orazione funebre tassiana per Carlo IX re di Francia è procurata da P. ANTOLINI, *Di un'orazione funebre sconosciuta di T. Tasso e della cronaca di I. Riminaldi*, in «Bibliofilo», III, nn. 10-11, 1882, p. 159, che riporta una coeva testimonianza epistolare poi riedita da A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, I-III, Torino, Loescher, 1895, II/2, p. 61. Si tratta della lettera con cui, nell'estate del 1574, l'ambasciatore toscano Bernardo Cagnigiani informava l'allora granduca di Toscana Francesco I de' Medici della morte del sovrano: «Lunedì, a 20 ore, fu qui il Zanninella con la certezza della morte del Re, per condoglianza del

ficativa, indice della rilevanza di questa tipologia prosastica nell'orizzonte culturale del tempo. Ne rende testimonianza anche la volontà tassiana di revisionare e convertire alcune proprie lettere in orazioni:

Né solo le lettere scritte da me, ma l'altre composizioni ancora sono state fatte con la medesima perturbazion d'animo. [...] Oltre di ciò, alcuni d'essi non sono stati scritti con quella ch'io stimo buona arte [...]. *E tal fu una scrittura che due anni sono mandai a l'imperatore, ed alcune altre che mandai a la serenissima signora duchessa di Mantova, ed a l'illustrissimo signor Scipion Gonzaga: a le quali non avendo potuto dar forma d'orazione, pensava quest'anno passato di stendere in molte orazioni le pruove di molti affanni che ho sostenuti, e di molti torti che ho ricevuto; e quelle de la qualità de gli errori miei, i quali non son degni de la pena di cui i nemici gli han giudicati meritevoli, e sono peravventura minori de i loro. Ma spaventato da la fatica e da gl'impedimenti ch'io aveva, lasciai di scrivere, o pure a miglior occasione differii di farlo. Ora m'è uscita in tutto di mente la divisione ch'io ne aveva fatta, perciocché la memoria molto mi s'è indebolita in questa mia infermità: né me ne ricorderei, se molto non ci ripensassi; e forse altramente le dividerei.* (*Lettere* 190)⁴

quale si sono spediti di qui il signor Guarini al Re di Polonia ed il signor Cavalier Gualengo all'Imperatore, i quali si troveranno poi insieme e andranno alle due regine. L'esequie per il detto Re si sono fatte stamane in Duomo, dove è comparso il Signor Duca in gramaglia e nel medesimo abito il Signor Cornelio ed il Signor Don Alfonso: l'oratore è stato il Tasso: e la maggior parte di detta orazione è stata in lodare la Regina madre». Per quanto concerne l'orazione funebre per Barbara d'Austria presente nella silloge ottocentesca, occorrerà qui ricordare che su di essa grava, e probabilmente continuerà a gravare fino all'eventuale ritrovamento di nuovi documenti, l'ipotesi di apocrifia avanzata da S. PRANDI, *T. Tasso in morte di Barbara d'Austria: mito e falsificazioni*, in «Italianistica», xxiv, 1995, pp. 437-52, ad oggi controbilanciata solo dalle riflessioni addotte da C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 25.

⁴ T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. GUASTI, I-V, Firenze, Le Monnier, 1852-1855 (d'ora in poi *Lettere*, seguito dal numero d'ordine delle missive così come ordinate nell'edizione), corsivo mio, qui e nelle prossime citazioni. La lettera è datata 18 ottobre 1581, per cui, volendo prestare fede alla memoria tassiana, lo scritto indirizzato all'imperatore dovrebbe risalire al 1579, quando Rodolfo I d'Asburgo ricopriva la carica imperiale ormai da tre anni dopo la morte del padre Massimiliano II. A questa prosa, di cui non si conservano altre notizie, Tasso fa riferimento anche in una precedente lettera del 1580 a Giacomo Boncompagni (*Lettere* 133). Difficile, d'altra parte, sciogliere univocamente il riferimento alle prose scritte entro quel termine per la duchessa di Mantova Eleonora d'Asburgo. Sebbene Tasso non diede concretamente seguito ai progetti esposti a Maurizio Cataneo in questa missiva, la storia editoriale di alcuni di quei testi – come le due lunghe lettere apologetiche scritte a Scipione Gonzaga nel 1579 (*Lettere* 123 e 124) – dimostra quanto le caratteristiche stilistico-retoriche abbiano inciso sulla loro ricezione e classificazione già nell'orizzonte letterario coevo, quando cominciarono ad essere pubblicati singolarmente, fuori dalle raccolte epistolari tassiane, in qualità di 'discorsi'. Sulla questione poneva già la dovuta attenzione G. RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1997, pp. 158-59. Sulle due missive al Gonzaga e una loro lettura in quanto testi effettivamente

Nonostante queste suggestioni, l'attenzione della critica per l'oratoria epidittica risulta ad oggi contenuta e, per il caso tassiano, esigualmente impegnata in una sua contestualizzazione nella più ampia produzione del poeta, complice di certo un giudizio estetico rugginoso su cui però tali prose possono avanzare qualche argomento di rivalsa: si tratta infatti di testi che attraversano la biografia tassiana dagli anni giovanili fino ai più tardi, intrecciando con la produzione maggiore quella rete di «luoghi paralleli» definiti da Cesare Segre una modalità di «autocommento e di autostoricizzazione»⁵. Questo dialogo fitto con le diverse opere del poeta risulta di particolare interesse, soprattutto ora che si intraprendono, con sguardo aggiornato, nuovi studi sulla scrittura encomiastica di età rinascimentale⁶: il motivo della lode, difatti, si allunga quale ponte tematico e formale tra diversi generi letterari, in prosa come in versi, e crea un bacino condiviso non solo di fonti e modelli, quanto soprattutto di dottrine retorico-poetiche che, recuperate dall'antichità, vengono compulsate e riattualizzate dal dibattito letterario del secolo. Si leggano a riguardo le parole spese da Tasso nel *Secretario*⁷ sul tanto discusso profilo

rivisti dall'autore secondo i propri intenti ha recentemente riflettuto G. VAGNI, *Scritti in «forma d'orazione». Retorica e filosofia nelle prime prose del Tasso recluso*, in «Studi Tassiani», LXVIII, 2020, pp. 9-30. Sulla questione più generale, sia consentito il rimando anche agli studi raccolti nel volume *Oltre i «termini» della lettera. Pratiche di dissertazione nelle corrispondenze tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M. LIGUORI ed E. OLIVADESE, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2021. Altra testimonianza di una lettera che avrebbe dovuto convertirsi in orazione è offerta dalla missiva in cui Tasso chiede alla sorella Cornelia un aiuto per diffondere a Napoli un'orazione che il poeta indirizzava al protettore e duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere: «Ho già cominciato a scrivere, e procurerò che per mezzo del signor Scipion Gonzaga vi sia mandata, una orazione ch'io drizzo al signor duca d'Urbino; la quale se da voi sarà fatta divulgare per Napoli, mi sarà carissimo» (*Lettere* 106). Il passaggio di statuto da lettera a orazione si realizza appieno nel caso dell'orazione encomiastica per la casata medicea, sulle cui vicende redazionali sia concesso il rimando a E. OLIVADESE, *L'Orazione in lode della serenissima casa de' Medici' di Torquato Tasso. Studio di un caso filologico*, in «Studi Tassiani», LXVII, 2019, pp. 75-90.

⁵ C. SEGRE, *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 6.

⁶ A rinnovate prospettive di indagine invitano soprattutto le più recenti ricerche sulla lirica rinascimentale, tra cui si ricordano i contributi di S. ALBONICO, *Ordine e numero: studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; gli studi confluiti nel volume *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. BOILLET e L. GRASSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2011; e quelli raccolti in *Canzonieri in transitu. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. METLICA e F. TOMASI, Milano-Udine, Mimesis, 2016. Più recentemente si è unita a questa linea, rilanciando nuove proposte di lettura e analisi dei testi, A. JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S, 2022.

⁷ I due trattati si leggono ancora dall'edizione fornita da Cesare Guasti in *Prose diverse* II, pp. 251-77. Su di essi cfr. almeno N. LONGO, 'De epistola condenda'. *L'arte di «componer lettere» nel Cinquecento*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1981, pp.

del 'segretario' cinquecentesco, delineato a partire dalla sovrapponibilità con la figura dell'oratore:

[...] *il segretario è quasi oratore, e tutti i generi dell'orazione si veggono nell'epistole, se non espressi, almeno adombrati: perciò che in loro s'accusa e si difende; la qual parte è diligentemente trattata da Marco Tullio in quelle ch'egli scrive ad Appio il Bello: alcuna volta consiglia e persuade; come nell'altre che scrive a Curione, a Lentulo, a Marcello ed a Lucio: alcune loda, come scrivendo ed a Servio Sulpicio ed a Catone. Né solamente si lodano gli uomini, ma i paesi; come fa Plinio descrivendo il suo Laurentino, e mio Padre nella descrizione di Napoli e di Sorrento. E 'l rallegrarsi e 'l consolare e 'l raccomandare sono ancora ufficii dell'oratore, dal quale gli apprende il segretario. Laonde deono esser trattati con molta eloquenza; perché l'arte oratoria non è ristretta in que' tre generi, quasi dentro a' confini ed a' cancelli. E quantunque vi si rinchiuda spesse volte, nondimeno l'è conceduto l'uscirne, ed albergar non solo nelle scuole de' filosofi e nell'academie de' letterati; ma ne' tempi de' religiosi, e nelle Corti, e nelle abitazioni de' principi, è molto spesso onorata.* (Prose diverse II, p. 260)

Pur nell'esplicito ancoraggio della riflessione alla retorica classica e ai suoi modelli (da cui si ricavano la tradizionale partizione dell'oratoria in giudiziaria, deliberativa ed epidittica, e insieme le relative esemplificazioni), Tasso ne dichiara subito l'inapplicabilità in un contesto letterario di matrice cortigiana, dove è la tipologia epidittica ad essere privilegiata sulla giudiziaria e deliberativa, delle quali all'occorrenza ingloba gli stilemi. Le forme dell'encomio, così, forti di una tradizione classica ampiamente recuperata già in età umanistica, prima di esplodere nell'epoca successiva con tutta la loro produttività, si contraddistinguono perché funzionali a qualsiasi contesto culturale di realizzazione (sia esso l'università, l'accademia, la curia o la corte)⁸, favo-

177-97; e G. BALDASSARRI, «Lettere familiari» nel Tasso, in «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1985, pp. 107-22.

⁸ Nell'approfondimento di questo versante, lo studio dell'oratoria cinquecentesca potrebbe rappresentare un valido strumento di ricerca sulle accademie, sedi tradizionalmente deputate all'elaborazione di prose epidittiche (ne rende fede l'esperienza tassiana stessa, che presenta almeno tre testi legati al contesto accademico: quello degli Eterei per l'orazione funebre all'amico e sodale Stefano Santini, e dell'Accademia ferrarese sia per l'orazione inaugurale che per l'orazione scritta nella morte del cardinale Luigi d'Este), affiancando gli studi recentemente avviati dai lavori di S. TESTA, *Italian Academies and their networks, 1525-1700. From Local to Global*, New York, Palgrave Macmillan, 2015; e di J. EVERSON, D. REIDY, L. SAMPSON, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge, Legenda, 2016 (insieme al database *Italian Academies Database*, a cura di L. GIANFRANCESCO e S. TESTA, sotto la direzione di J. EVERSON, D. REIDY, L. SAMPSON, e con l'assistenza di T. DENMAN:

rendo per parte loro quella 'malleabilità' formale tra generi e tipologie scritte da cui i trattati cinquecenteschi avviano riflessioni e inchieste letterarie.

Tale pervasività dell'encomio è forse da spiegare alla luce di quel processo di «letteraturizzazione della retorica»⁹ che, con l'obiettivo di codificare la scrittura in versi, nel corso del Cinquecento recupera e riadatta la retorica classica, impiegando quegli antichi precetti formali stilati in origine per la prosa epidittica a una più vasta gamma di generi letterari. Così, se sul versante lirico si è recentemente sottolineata la necessità di riallacciare l'analisi dei testi alla trattatistica coeva e di osservare il nesso tra teoria e pratica versificatoria, le orazioni, dal canto loro, non rappresentano altro che la messa in prosa di quegli stessi motivi, argomenti, figure e stilemi retorici applicati nella produzione in versi secondo posizioni stilistiche e di poetica dibattute nelle principali sedi teoriche del tempo. Tra gli antichi trattati, commentati e riediti in lingua originale, tradotti in latino (per quelli in greco) e in volgare, e le nuove poetiche e retoriche di matrice tutta cinquecentesca, si delinea difatti un ginepraio teorico che trova nelle forme dell'encomio un terreno comune a retorica e poetica, innestando un rapporto di mutua analisi che invita alla rivalutazione non solo della prosa epidittica nell'ambito della produzione tassiana, ma anche della sua operatività storica rispetto all'intero secolo. Un legame dichiarato anche dalla trattatistica del tempo, se già nel *Dialogo della retorica* (1542) di Sperone Speroni, cui la critica riconosce un ruolo precipuo nella definizione cinquecentesca del genere oratorio, una volta proclamato il compito sociale dell'oratore (la cui arte persuasiva è di servizio al potere politico), egli è delineato quale «dipintor del vero», assumendo le stesse vesti di 'imitatore della natura' proprie del poeta e del pittore (secondo un motivo già classico presente, ad esempio, nella *Retorica* aristotelica)¹⁰. Ne risulta un mercato editoriale denso di testi epidittici, in pubblicazione singola o antologica, cui non corrisponde una produzione teorica dedicata, quanto piuttosto la presenza stabile nei trattati del termine 'orazione' – sia con l'accezione di

nAcademies/, attualmente in revisione). Si veda inoltre F. NARDI, "Lecture" in *Accademia: esempi Cinque-Seicenteschi*, in «Studi (e testi) italiani», IX, 2002, pp. 105-22.

⁹ È definizione offerta e argomentata da V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, ed. italiana a cura di R. BARILLI, trad. di A. SERRA, Bologna, il Mulino, 1971.

¹⁰ Cfr. S. SPERONI, '*Dialogo delle lingue*' e '*Dialogo della retorica*', con introduzione di G. DE ROBERTIS, Lanciano, R. Carabba, 1912, p. 13 (un'edizione del dialogo è offerta anche in ID., *Opere*, introduzione di M. POZZI, I-V, Roma, Vecchiarelli, 1989). Sulla riflessione speroniana in materia di retorica cfr. i più recenti A. COTUGNO, *La scienza della parola: retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Bologna, il Mulino, 2018; e T. KATINIS, *Sperone Speroni and the Debate over Sophistry in the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2018.

genere letterario sia come tecnicismo per 'locuzione, periodale' – finalizzata alla discussione a confronto di più urgenti questioni di poetica.

Tale modalità 'indiretta' di trattazione della scrittura epidittica è riconoscibile anche in Tasso, che dissemina nella propria opera sprazzi di riflessione teorica senza mai dedicarvi uno spazio specifico, e che nei paragoni con questa tipologia espressiva delinea in controluce i profili teorici di altri generi (come poesia, dialogistica ed epistolografia). Alcuni isolati spunti metaletterari sono offerti, ad esempio, dal *Ghirlinzone* (1585), cornice dialogica di una fittizia orazione funebre per la duchessa Barbara d'Austria, sposata in seconde nozze dal duca di Ferrara Alfonso II d'Este e venuta a mancare prematuramente nel 1572 (più di un decennio prima, dunque, rispetto alla conclusione del dialogo). Qui, nel discutere la necessità canonica per ogni orazione di avviarsi con un apposito proemio, si delinea un orizzonte circoscritto di primissime *auctoritates*: a Francesco Patrizi e Camillo Coccapani, che rifiutano l'orazione del Forestiero Napolitano perché priva di esordio, quest'ultimo replica che «il proemio non è fra quelle parti ch'Aristotele stima necessarie ne l'orazione [*Rhet.* III, 13, 1414b sgg]». I due interlocutori, in risposta, oppongono i precetti di Platone, «il quale fu tanto amator de' proemi che volle che fosser fatti in tutte le sue leggi [*Leg.* IV, 721c-722d]». Al tentativo del Forestiero Napolitano di sottolineare la differenza tra i due generi («E replicando pur io ch'Aristotele e Marco Tullio parlano de l'orazioni e Platone de le leggi, ch'è diversa specie di componimento»), risponde Tarquinia Molza, ricordando il valore sociale e precettistico di un'orazione funebre, soprattutto quando dedicata a una personalità di rilievo¹¹.

Lo scontro tra queste *auctoritates*, nel dialogo tassiano, sembra suggerire due prospettive per tramite delle quali il Cinquecento guarda alla scrittura epidittica: da una parte l'orazione è promossa in qualità di prodotto letterario, valutata per l'aderenza alla precettistica retorica di riferimento, per la sua resa formale ed espressiva; dall'altra si considera la riuscita del suo compito sociale, mettendo in primo piano i fini e gli interessi encomiastici che motivano la produttività del genere. A questi parchi accenni, tracce evidenti di una cultura retorica notoriamente più vasta e intricata, si affianca una rapida annotazione sul rapporto tra latino e volgare nella scrittura oratoria, anch'esso da contestualizzare sullo sfondo delle politiche culturali del secolo, che adoperano la pubblicazione di raccolte di orazioni per promuovere il volgare stesso¹².

¹¹ Per i luoghi citati, cfr. *Ghirlinzone*, pp. 790-91.

¹² Linea cui Tasso, nel dialogo, aderisce: «[...] recai di nuovo l'orazione a la signora Tarquinia: e di nuovo la ritrovai con messer Francesco Patrizio e con messer Camillo Coccapani; ma c'era

Più contenuti gli spunti teorici che precedono e seguono le due orazioni fittizie nel *Nifo* (1587-88), singolare esercizio tassiano di prosa deliberativa in cui si fronteggiano, su uno stesso argomento, i punti di vista contrapposti di Vincenzo Martelli e Bernardo Tasso¹³: nel corso dell'argomentazione, Tasso fa riferimento non solo alla condivisione della materia encomiastica che

ancora messer Lazzaro: i quali furono ascoltatori de l'orazione, e alcuno di loro l'avrebbe per avventura lodata, s'io l'avessi scritta in lingua latina [...]. Al che io replicai molte cose in lode di questa lingua, per le quali stimava convenevole ch'ella potesse ornare i più degni soggetti [...].» (*ibidem*). La promozione del volgare è obiettivo operante, ad esempio, anche nelle *Orationi diverse et nuove di eccellentissimi autori* (Firenze, 1547), raccolta curata da Anton Francesco Doni; e nelle *Orationi volgarmente scritte da molti huomini illustri de' tempi nostri* (Venezia, 1561), realizzata da Francesco Sansovino probabilmente già nel 1546 ma edita solo successivamente (godendo poi di numerose riedizioni). Sul rapporto tra latino e volgare nella scrittura epidittica in prosa, bisognoso di rinnovate indagini, soprattutto alla luce della diffusa pratica di volgere una stessa orazione dall'una all'altra lingua, cfr. almeno A. GALLETI, *L'eloquenza (Dalle origini al XVI secolo)*, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, s.d., pp. 577-92, alle pp. 548 e 562; S. ALBONICO, *Oratoria e letteratura a Milano nell'epoca di Luigi XII*, in *Louis XII en Milanais. XLI^e Colloque international d'études humanistes* (30 juin-3 juillet 1998), actes réunis par PH. CONTAMINE et J. GUILLAUME, Paris, H. Champion, pp. 53-65, alle pp. 131-32; e ancora ID., *Sulla fortuna dell'orazione a Carlo V di Giovanni della Casa (con una inedita traduzione latina)*, in «Bollettino Storico Piacentino», xcvi, 2000 [ma 2001], pp. 233-60. Sulla raccolta di Doni ha recentemente indagato G. ZARRA, *Le orazioni consolatorie nella raccolta 'Orationi diverse et nuove di eccellentissimi autori' di Anton Francesco Doni*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. STROPPA e N. VOLTA, Lucca, Pacini Fazzi, 2019, pp. 205-27; mentre sulla figura e l'opera di Sansovino gli studi più aggiornati si possono leggere in *Francesco Sansovino scrittore del mondo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Pisa, 5-7 dicembre 2018), a cura di L. D'ONGHIA e D. MUSTO, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019.

¹³ Come è noto, nel 1547 il popolo napoletano affidò al principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, un'ambasciata presso l'imperatore Carlo V per impedire l'introduzione del tribunale dell'Inquisizione nel Regno di Napoli. Vincenzo Martelli, esule fiorentino al tempo funzionario del principe insieme a Bernardo Tasso, consigliò di rifiutare la missione, al contrario del Tasso che spronò Ferrante ad accettare l'incarico, dai risvolti però fallimentari. Non si conservano tracce dei possibili discorsi pronunciati dai due segretari, né altri documenti ufficiali sulle vicende che li videro in opposizione: accenni alla questione sono rintracciabili nell'epistolario di Bernardo Tasso (cfr. le lettere CXCVIII, CCCVII e CCVIII in V. LEONE, *Il primo libro delle «Lettere» di Bernardo Tasso. Edizione critica e commentata* (Venezia, Giglio, 1559), tesi di dottorato discussa il 22 aprile 2020 presso l'Università di Pisa, tutor prof. Giorgio Masi). Di Vincenzo Martelli, oltre alle missive di rimostranza per le calunnie riversate su di lui dal rivale (cfr. *Rime di messer Vincentio Martelli. Lettere del medesimo*, Firenze, Giunti, 1563, pp. 8-9 e 68), si può ricordare la breve prosa dal titolo *Parere scritto dal D. Principe nell'andata della corte, sopra il romor di Napoli* (ivi, pp. 32-34) e una lettera dagli stessi toni indirizzata a Bernardo Tasso (ivi, pp. 50-51). A riguardo cfr. M.L. DOGLIO, *Retorica e politica nel secondo Cinquecento*, in *Retorica e politica*. Atti del 2° Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974), a cura di D. GOLDIN, premessa di G. FOLENA, Padova, Quaderni del Circolo Filologico Padovano, 1977, pp. 57-77, alle pp. 68-69.

avvicina prosa e poesia¹⁴, ma anche all'analisi stilistica che si desidererebbe svolgere sulle due orazioni, nel dialogo elusa per passare alla dimostrazione filosofica:

A.N.: [...] non m'è paruta l'orazion del Tasso così nuda de gli ornamenti d'Atene, percioc'h'alcuna volta l'ho veduta sparsa di que' lumi e di que' colori de' quali Isocrate, Demostene e gli altri mastri de l'eloquenza solevan sparger le loro orazioni.

C.G.: Quanto volentieri, signor Agostino, v'udrei un giorno di queste cose ragionare, de le quali Aristotele non par che tratti intieramente ne la sua *Retorica*. (*Nifo*, p. 254)

Sebbene l'asserzione sulla mancanza di una teoresi completa dedicata alla scrittura oratoria sia – dal punto di vista critico – da moderare (o meglio, contestualizzare), l'attenzione ricade sui nomi di Isocrate e Demostene, modelli operativi e punte di diamante di una produzione oratoria di età classica ampiamente letta nel Cinquecento, e di cui Tasso offre per sé una panoramica più strutturata nella sopracitata lettera del 1579 a Scipione Gonzaga¹⁵:

E sebben l'arte oratoria non ha per fine necessario il lasciar l'orazioni,

¹⁴ Cfr. *Nifo*, p. 273: «Ma le lodi dei precinpi grandi sono soggetto piuttosto de' poemi e de l'orazioni de gli eccellenti scrittori che de la nostra investigazione»; passaggio che, nell'argomentazione dialogica, si configura come una «sorta di pudore dell'encomio [di Carlo V] che sostituisce la dialettica» secondo l'analisi condotta da F. TATEO, *I 'Dialoghi' del Tasso fra dialettica e retorica*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di W. MORETTI e L. PEPE, Firenze, Olschki, 1997, pp. 199-211, a p. 208). Lo studioso riconosce – pur corvivamente – «l'abilità retorica con cui sono state costruite le due orazioni del Tasso», che per impiego e struttura interna «rispecchiano l'interesse fondamentale retorico, nel senso del sistema delle arti, che aveva indotto il Tasso a ripercorrere con le due esemplari orazioni iniziali l'esperienza della disputa umanistica» (ivi, pp. 204-5). D'altra parte è il poeta stesso a rivelare la volontà di proporre, nella contrapposizione tra le due orazioni, le differenze linguistiche e stilistiche tra il letterato fiorentino Vincenzo Martelli e il padre Bernardo Tasso: «S'io avessi avuto libri, ne l'orazione del Martelli avrei cercato d'esprimere lo stile de' fiorentini moderni; ma non n'avendo avuti, non l'ho fatto; ma co' l' medesimo mio stile ho scritta l'una e l'altra orazione» (*Lettere* 235; che pertiene alla prima redazione del dialogo, per cui cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, I, p. 19). Sull'emergenza di accenni alla questione linguistica nella costruzione delle due orazioni si rimanda ancora a F. TATEO, *I 'Dialoghi' del Tasso fra dialettica e retorica*, p. 206.

¹⁵ Sull'affermazione degli oratori antichi nel mercato editoriale cinquecentesco cfr. KATINIS, *Sperone Speroni and the Debate over Sophistry*; per un primo inquadramento sulla fortuna cinquecentesca di Isocrate e Demostene cfr. L. GUALDO ROSA, *La fede nella "paideia". Aspetti della fortuna europea di Isocrate nei secoli XV e XVI*, Roma, nella Sede dell'Ist. Storico Italiano per il Medioevo, 1984; L. PERNOT, *L'Ombre du Tigre. Recherches sur la réception de Démosthène*, Napoli, D'Auria, 2006; e D. TANGRI, *Demosthenes in the Renaissance: a Case Study on the Origins and Development of Scholarship on Athenian Oratory*, in «*Viator*», xxxvii, 2006, pp. 546-82.

potendo ella esercitarsi o innanzi ai giudici o co 'l popolo o in senato con la viva voce, come l'esercitarono Pericle e Alcibiade e Cleone; nondimeno allora ella solo non ha questo fine quando è accompagnata con l'azion civile, come i soprannominati l'accompagnarono; ma quando n'è scompagnata, rimira sempre a lasciar le scritture dopo sé: né quando anche è negli uomini attivi e civili, sdegna però la perpetuità de le scritture, ma più tosto sommamente la desidera. Onde in tre ordini trovo che i greci oratori furono distinti: i primi parlarono, e non scrissero; e tali furono non solo Pericle, Alcibiade e Cleone, ma Temistocle, Cimone e molti altri che con loro fiorirono ne la amministrazione de la republica: i secondi scrissero e parlarono; come Demostene, Eschine, Iperide e gli altri di quel secolo: i terzi scrissero ma non parlarono; de' quali a mia notizia sono arrivati Aristide e Dione, due grandissimi lumi d'arte e d'eloquenza: e potrei fra loro annoverar Isocrate, se non fosse che la molta distanza de l'età con lungo intervallo gli divide. Ma essendo a me impedita ogni operazion d'uomo civile, e mancandomi tutte l'occasioni di esercitar l'eloquenza (se pur n'è alcuna in me, ché io non la riconosco) affine di persuadere; riman solo che io mi proponga il fine di lasciar l'opere. (*Lettere* 123)

Oltre a delineare un orizzonte meditato e strutturato dei principali oratori della classicità¹⁶, la lettera permette di notare ancora una volta la consapevolezza anche tassiana secondo la quale l'orazione viene ad adattarsi alle esigenze dell'epoca della sua produzione, passando da strumento politico (nella Grecia classica) a prodotto letterario (in età ellenistica), fino a divenire una tipologia pienamente integrata nel sistema dei generi letterari tra l'Umanesimo e il Cinquecento. A questa altezza, dunque, quando gli autori si cimentano nella scrittura epidittica sulla base delle occasioni offerte dai contesti cortigiani e accademici, pubblici come privati, le orazioni non sono

¹⁶ Sulla conoscenza da parte di Tasso degli oratori antichi illumina il contributo di M.T. GIRARDI, *Scrittori greci nel 'Giudizio sulla Conquistata' di Torquato Tasso*, in «Aevum», LXXIII, 1999, num. 3, pp. 735-68, da cui prendono spunto anche le annotazioni in T. TASSO, *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno, 2000 (d'ora in poi *Giudicio*). Di grande interesse risultano anche i postillati tassiani degli oratori antichi conservati nel fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana, che contano opere di autori come Demostene, Eschine, Isocrate, Dione Crisostomo, Elio Aristide e Cicerone (cfr. A.M. CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso*, in «Studi tassiani» XII, 1962, pp. 97-100; da leggere alla luce degli aggiornamenti offerti in E. RUSSO, *Torquato Tasso, in Autografi dei Letterati Italiani. Il Cinquecento*, t. III, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI ed E. RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 369-416). Per una primissima presentazione e analisi dei postillati sia concesso il rimando a E. OLIVADESE, *Postille tassiane agli oratori antichi. Primi rilievi dal fondo barberiniano*, in *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, cura di A. CAPOBASSO, G. CIRONE, D. RAFFINI, M. RUSU, C. SILVESTRI e L. TROVATO, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 89-101.

più il prodotto con cui lo scrittore si afferma nel panorama culturale del proprio tempo ma, in un rapporto inverso, esse manifestano l'acquisizione di quella fama letteraria necessaria a ottenerne l'incarico: a differenza di Pericle o Alcibiade, Tasso non scrive orazioni in qualità di uomo politico, ma in quanto poeta.

Le questioni affrontate a volo d'uccello negli scritti fin qui attraversati non sembrano trovare uno sviluppo più ampio in altri luoghi dell'opera tassiana, dove il poeta si dedica alla definizione dello stile e alla codifica di quei generi, in versi e in prosa, già oggetto delle coeve discussioni teoriche. Le riflessioni sulla prosa epidittica altrove rintracciabili vanno dunque a rispecchiare idee e argomenti diffusi, recuperati dalle *auctoritates* antiche e moderne più spesso con l'obiettivo di contrapporre un modello 'classico', saldo nelle sue caratteristiche, a quelli in via di definizione¹⁷.

¹⁷ Dai sopra citati trattati del *Secretario* è possibile ricavare qualche ulteriore passo esemplificativo di questa modalità di tratteggiare una teoria della scrittura epistolare avvalendosi del confronto con l'oratoria: sottolineata la dipendenza teorica che lega l'epistolografia alla più autorevole tradizione della retorica classica («e se da altri non fossero dati infiniti ammaestramenti dell'arte oratoria, sarebbe forse a me necessario scrivere più lungamente dell'artificio dello scriver lettere. Ma i precetti proprii di questa arte son pochi, e si possono restringere in pochi fogli: gli altri sono communi con l'arte oratoria, da la quale possono esser derivati»; *Prose diverse* II, p. 272), la sovrapponibilità tra «l'arte del segretario» e quella dell'oratore si dichiara possibile per la condivisione della 'materia' «posta in mezzo tra 'l vero e 'l falso» e di alcuni 'scopi' del discorso. I due generi e le due figure presentano comunque le loro specificità, come il rapporto con il destinatario (il pubblico in presenza per l'oratore e l'interlocutore *in absentia* per la lettera del segretario), o i diversi contesti di scrittura («l'azione del segretario è lontanissima da gli strepiti del palazzo e da le contese de' litiganti»; *ibidem*). Inoltre, pur nella comunione della materia e della precettistica retorica, diversa è la resa formale delle due prose, risultando quella epidittica più artificiosa nel confronto con la quotidianità e immediatezza ricercate dallo stile epistolare («Ma non sono nelle lettere del segretario così distinte le parti, o polite con tanto ornamento, con quanto son quelle dell'oratore»; *ibidem*). Anche questa generica – e tradizionale – indicazione stilistica sembra talora applicata dal poeta a fini apologetici e di *recusatio*: alla morte dell'ambasciatore Camillo Albizi Tasso, deciso a raggiungere con una parola di conforto la moglie del defunto senza eccessivi sforzi inventivi, informa l'intermediario Antonio Costantini che si accingerà a scriverle una «lettera, non orazione» (*Lettere* 736; e cfr. T. TASSO, *Lettera sul matrimonio; Consolatoria all'Abizi*, a cura di V. SALMASO, Roma-Padova, Antenore, 2007, p. xxxix). Significativo, a riguardo, anche il passo di *Lettere* 1131: «Ne l'operazioni de l'ingegno, tutti ricusiamo il giudice; perché tutti rifiutiamo il superiore: ma per molte cagioni questo rifiuto dovrebbe esser più lecito a me, che a molti altri. Ma questo sarebbe più tosto soggetto da orazione, che da lettera». Le *auctoritates* chiamate in campo per definire l'orizzonte teorico della scrittura oratoria sono anzitutto Aristotele e lo pseudo-Demetrio Falereo, seguiti da Ermogene, Cicerone, la *Retorica ad Erennio* e Quintiliano: tra tutti, però, solo lo pseudo-Demetrio Falereo offre qualche indicazione sui 'precetti propri' della scrittura epistolare (*Prose diverse* II, p. 273). Al di fuori dei passi proposti a testo, alcuni principi teorici relativi alla scrittura oratoria sono rintracciabili nel dialogo *Il Messaggiere*, dove è l'ambasciatore ad essere confrontato con la figura

È la linea di analisi sottesa al parallelismo tra oratoria e poesia che corre costante lungo tutta la trattazione teorica sia dei giovanili *DAP*, sia nei più tardi *DPE*, collocando il pensiero poetico tassiano nel solco della tradizione divulgata dal magistero speroniano:

[...] mi ricordo, dico, d'aver udito da lui [Sperone Speroni] che 'l nostro poeta latino è più simile al greco oratore ch'al greco poeta, e 'l nostro latino oratore ha maggior conformità co 'l poeta greco che con l'orator greco, ma che l'oratore e 'l poeta greco aveano ciascuno per sé asseguita quella virtù ch'era propria dell'arte sua, ove l'uno e l'altro latino avea più tosto usurpata quell'eccellenza ch'all'arte altrui era convenevole. E in vero chi vorrà sottilmente esaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, sì come ne l'acume e nella pienezza e nel nerbo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio. (*DAP* I, pp. 15-16)¹⁸

Il passo, da contestualizzare nella riflessione sullo stile del poema epico e qui, in particolare, sul rapporto tra *brevitas* e *megalopropoeia*, individua in Virgilio e Cicerone i modelli classici su cui si impernia la sovrapposizione di poetica e oratoria: a differenza di Demostene e Omero, che hanno raggiunto l'acme nei rispettivi generi di competenza applicando con rigore ed efficacia espressiva i relativi precetti retorici, i due autori latini hanno invece primeggiato in maniera innovativa, poetando il primo con uno stile 'oratorio', e argomentando il secondo con la facondia figurativa del poeta. La tesi che Tasso tende a sostenere è quella della commistione stilistica, della possibilità dello stile

dell'oratore tramite la citazione di un luogo platonico caro al poeta (*Gorgia*, 465b), in cui il filosofo paragona l'arte oratoria a quella culinaria: «Così ci sono de' celesti oratori come de' mesaggieri a' quali favellando si può aver riguardo, rispose lo spirito; ma se in altro modo di questa materia dovessi ragionare, che ne direi? Che l'arte oratoria a l'arte de la cucina fu assomigliata» (*Il Messaggero*, pp. 365-66). Nel *Discorso dell'arte del dialogo* si sviluppa una riflessione sul rapporto tra storiografia, oratoria e scrittura dialogica, filtrato anch'esso dalla lettura dello pseudo-Demetrio Falereo, il quale prescrive per l'epidittica uno stile «ritondo», una forma «contorta e circolare» (T. TASSO, *Dell'arte del dialogo*, a cura di G. BALDASSARRI, Napoli, Liguori, 1998, § 33; luogo che condivide la fonte con *DPE* I, p. 76: «Non ci diede Aristotele ammaestramenti di scrivere istorie, stimando forse che ella fosse di più semplice considerazione; e s'ella appartiene all'oratore, bastavano li precetti rettorici; e s'ha pur alcune cose di proprio, come accenna Demetrio Falereo (il quale assegna altro periodo all'istorico, altro all'oratore), non erano forse tante che meritassero un'arte divisa e separata dall'altre»). Le citazioni dei *Discorsi* sono tratte da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964 (citati nella forma abbreviata di *DAP* e *DPE*); mentre per indagini più mirate sulla loro argomentazione si rimanda al saggio di F. FERRETTI presente in questo volume.

¹⁸ Passo che si conserva anche nei successivi *DPE* (II, pp. 114-15).

di adattarsi per *decorum* a oggetto e fine della versificazione, ma per fare ciò attinge da *auctoritates* antiche dedicate principalmente alla prosa: l'allineamento tra le due tipologie scritte diviene, dunque, essenziale per rendere quegli stessi strumenti retorici validi per entrambe le forme di scrittura¹⁹. Ne segue che la teoresi sull'oratoria epidittica si profila come spazio di discussione contiguo e 'neutro' dove rileggere e interpretare le fonti con il fine di stilare la propria idea di poema epico e del relativo stile. Riconosciuto questo intento apologetico che sottende – neppure troppo velatamente – la trattazione dei *Discorsi*, sorge per lo studioso la necessità di ponderare con accuratezza un'analisi critica che ricerchi la corrispondenza tra postulati teorici e realizzazioni pratiche: queste, difatti, risultano molto più spesso slegate dalle concettualizzazioni trattatistiche sviluppate non tanto per offrire dei precetti di riferimento, quanto per addurre e adattare gli argomenti al contingente obiettivo teorico. Un rapido *excursus* in quelli che si possono indicare come 'macro-ambiti' di sovrapposizione tra i due generi, ossia 'materia', 'eloquenza', fine e pubblico (discussi, nel dettato tassiano, meno settorialmente di quanto non renda la successiva esemplificazione), mostra chiaramente la fluidità di questa teoresi sulla scrittura epidittica impiegata a fini apologetici. Nei *Discorsi*, se la «materia nuda viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; e di qui avviene ch'alcune fiata quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore» (*DAP* I, p. 3; poi *DPE* II, pp. 80-81), poesia e oratoria possono comunque attingere al medesimo bacino di soggetti, condividendo la 'misura' della materia da trattare poiché «sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui» (*DAP* III, p. 50). La natura di questi 'soggetti' è precisata da Tasso al di fuori dei trattati e in maniera contrastiva nella lettera scritta a Maurizio Cataneo «in risposta al Lombardelli e in difesa del poema e dell'*Apologia*»²⁰:

Ma per questa ragione il verisimile e 'l credibile sarebbe l'istesso: né stimo che si raccolga il contrario da Aristotele. Ma da Cicerone si può raccorre, ch'il credibile appartenga più a l'oratore; perch'egli è parte del probabile: ma 'l verisimile è del poeta, il qual molte volte non cerca di

¹⁹ Per una discussione ampia e minuziosa della questione si rimanda a H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

²⁰ L'opera di Orazio Lombardelli, cui Tasso risponde, venne stampata successivamente a Ferrara (1586) da Vasalini con il titolo di *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la 'Gerusalemme Liberata'*.

persuadere, pur che diletta: né si cura che le cose sian credute, ma ch'el-
le piacciono: né tanto fugge la menzogna, quanto la sconvenevolezza,
ch'è ne la menzogna; e cerca d'occultarla, o almeno di colorirla in molti
modi; acciòché, s'ella è pur conosciuta, non sia almeno biasimata. E se 'l
poeta ha mai considerazione al credibile, io stimo ch'egli no 'l consideri
per sé, ma per accidente: ma l'oratore il considera per sé, e principalmen-
te. Sono dunque in ciò molto differenti. (*Lettere* 434)

Anche qui l'interesse del poeta non risiede tanto nella netta distinzione di ciò che pertiene ai due generi, quanto piuttosto nella definizione teorica di un 'verisimile' poetico più conforme a quello operativo nella propria *Gerusalemme liberata*, manifestando il carattere apologetico di uno scritto dove fonti e *auctoritates* sono piegate a sostegno di una teoresi che segue – e non precede – la realizzazione pratica. E ancora una volta la scrittura oratoria è chiamata in causa quale termine di confronto rispetto a cui individuare e *contrario* le materie e gli obiettivi di pertinenza delle due tipologie scritte, sebbene infine rientrano sotto lo stesso concetto di 'menzogna' tanto l'eloquenza usata dal poeta per 'dilettare', quanto quella dell'oratore per 'persuadere'²¹. Ne risulta un livellamento tra i due generi in cui corrispondenze e opposizioni vengono rimarcate dalla penna tassiana all'occorrenza, in risposta alla pressione apologetica del momento: così, se in altri luoghi della propria opera il poeta propone l'assimilazione degli intenti che legano poesia e oratoria, nei *DPE* quest'ultima è invece accusata di usurpare stilemi e figure retoriche proprie della poesia, nonostante sia quella stessa retorica classica a offrire a tutti

²¹ Questa sottile distinzione, ad esempio, non appartiene all'argomentazione forse più 'neutra' (ossia meno connotata dagli intenti apologetici) del dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, dove si afferma che «i poeti, o siano gli istessi che gli oratori, come si raccoglie da la definizione» (quella precedentemente data della poesia quale «finzione retorica posta in musica»), «o pur tanto simili che molte cose de l'artificio siano communi, debbono in questo modo infingere e ricoprire l'arte per ingannare con maggior agevolezza» (*Cavaletta*, pp. 714 e 716). Sulla la comunione di intenti tra oratoria e poesia si esprime anche la giovanile *Lezione sopra un sonetto di Della Casa*: «ma quando alcuno di queste cose ragiona come colui, che da quel bello e maraviglioso, che 'n loro appare, fia desto ad ammirargli ed a contemplargli, ed in somma, come poeta o come oratore, che non abbia riguardo a l'insegnare, né sia obligato di parlare, né con quelli ordini né con quei concetti minuti; allora la pompa e l'altezza dello stile è ricercata» (*Prose diverse* II, p. 121). Sul valore intellettuale di queste forme di 'menzogna' scrive Tasso in una interessante lettera a Curzio Ardizio (*Lettere* 291): «Ma voi forse, signor Ardizio, mi dimanderete: se la verità adornata ed accresciuta, altro non è che la menzogna; a' poeti, dunque, ed a gli oratori si conviene di dir la menzogna? e se la menzogna è degna di biasimo, come potrà recare onore altrui? A questo io rispondo: che la menzogna che a' principi ed a le città può giovare, si può dir senza alcuna colpa e senz'alcun biasimo».

i generi i medesimi strumenti di ornamento e innalzamento stilistico, tra cui spetterà poi al singolo autore scegliere in base ai propri intenti²².

Anche al di fuori della più ampia trattazione dei *Discorsi*, la stessa matrice apologetica motiva la conversione dalle iniziali posizioni sull'identità di pubblico per oratore e poeta espressa nella *Lezione sopra un sonetto del Casa* («Parla il poeta non a i dotti solo, ma al popolo, come l'oratore»; *Prose diverse* II, p. 124), a una sua differenziazione nel più tardo *Giudicio* («estimando che tra gli oratori e i poeti sia questa differenza, ch'ove gli oratori per lo più pendono da la sentenza della moltitudine, e quasi da l'applauso popolare, i poeti debbano contentarsi di pochi dottissimi ed intendentissimi»; *Giudicio* II, p. 79). Tra la prosa giovanile (risalente agli anni '60 del Cinquecento) e il *Giudicio* (1594) muta l'obiettivo per cui Tasso riflette sugli stessi argomenti: la discrasia dell'approdo teorico non dipende tanto dal pur consolidato ampliamento delle *auctoritates* compulsate e digerite (fonti e modelli, generalmente, restano fissi e concordi nel merito della precettistica oratoria), quanto piuttosto dall'intenzione di difendere le proprie scelte poetiche in un secolo armato nella codificazione dei nuovi modelli letterari.

Mentre le frange più avanzate della moderna ricerca propongono una rinnovata riflessione sul ruolo della retorica e della scrittura epidittica nello sviluppo della produzione letteraria cinquecentesca (in prosa, ma soprattutto in versi), il caso tassiano, per alcuni aspetti 'estremo', invita a vagliare il peso che le esigenze apologetiche del singolo autore o di una corrente di pensiero possono esercitare su quelle stesse teorie e codificazioni alla luce delle quali si intende analizzare i testi. Il riconoscimento di una precettistica retorica legata all'encomio condivisa tra prosa e poesia dovrà dunque bilanciarsi, in sede critica, con la consapevolezza di un impiego 'strumentale' di quegli stessi asunti, recuperati dalla trattatistica retorica e generalmente adottati non tanto per la loro incontrovertibilità, quanto piuttosto per il contrafforte saldo che offrono alla definizione ancora *in itinere* di altri generi letterari.

²² Cfr. *DPE* V, p. 201: «[...] se l'elocuzione è parte del poeta e non de l'istrione, [...] è ragionevole e quasi necessario che sia parte ancora de l'oratore [...]. Aristotele medesimo conobbe quanta virtù di persuadere consista nelle parole; laonde se la retorica è una arte la qual considera e ritrova tutto quello ch'è atto al persuadere, dee principalmente essere investigatrice e quasi giudice de l'elocuzione e di quelle forme del dire che sono più acconce alla persuasione, com'io mi forzerò di provare quando tratterò di tutta l'eloquenza, in quanto in lei si contengono quasi egualmente gli ammaestramenti de' poeti e de gli oratori e de gli istorici e de' filosofi ancora che vogliono scrivere e parlare con alcuno ornamento».

I dialoghi sulle tracce del «Fedro»: confronti dialettici attorno all'amore e al vero

Federica Alziati

Tra i privilegi che la pratica del commento porta con sé – specie quando essa si china su un materiale testuale articolato e complesso, inevitabilmente protraendosi nel tempo – vi è la possibilità di approdare a riconoscere i riferimenti fondamentali, le fonti d'ispirazione primarie e ricorrenti sottese alla tramatura delle opere prese in esame. La mappa che va progressivamente delineandosi permette al commentatore di orientarsi in modo sempre più agevole nella selva erudita che si trova a percorrere e il vantaggio si tramuta, quindi, nel compito di tracciare le direttrici di tali letture, riprese o riscritture d'autore, affinché emergano dal sostrato e si rendano evidenti e percorribili anche agli occhi dei lettori. Una condizione simile si è certamente concretizzata nell'esperienza di commento del patrimonio dialogico tassiano: nel tentativo di focalizzazione del suo (delicato) equilibrio d'insieme come nell'impegno interpretativo dedicato ai singoli dialoghi. Individuare linee guida nel percorso della dialogistica di Tasso si è rivelato necessario per verificare la tenuta stessa del *corpus* dei *Dialoghi* in quanto tale, nella sua intima coerenza e nelle sue evoluzioni interne, e così per cercare di comprendere meglio il significato di ciascuna unità e il suo valore nell'economia complessiva della serie. Per dare un saggio di tutto ciò, sarà agevole prendere ad esempio un archetipo notevole quale il *Fedro* di Platone, pietra miliare del dibattito antico e moderno attorno ai temi-cardine dell'amore, della bellezza e della natura dell'anima umana, nonché testo fortemente connotato in senso meta-dialettico e dunque di particolare rilevanza anche in prospettiva delle soluzioni argomentative ed espressive messe in atto nella scrittura dialogica tassiana¹.

¹ All'influenza dell'opera dalla classicità al XVI secolo è stato recentemente dedicato il volume *The reception of Plato's Phaedrus from Antiquity to Renaissance*, edited by S. DELCOMMINETTE, P. D'HOINE and M. GAVRAY, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020; nell'*Introduzione*, i curatori dichiarano la volontà di offrire un affondo sul tema e sullo *status quaestionis* che contempra non soltanto i motivi portanti dell'amore, della bellezza e dell'anima, ma anche le riflessioni attorno

Restringendo il campo a quanto concerne il nostro ambito d'interesse, si dovrà innanzitutto ricordare che Tasso ebbe a disposizione e utilizzò ampiamente per la stesura dei dialoghi la versione latina degli *Opera omnia* platonici tradotti ed esposti da Marsilio Ficino², e quindi procedere ad una ricognizione dei debiti più significativi con il *Fedro* già individuati dagli studiosi. In un'ideale progressione cronologica, la rassegna dovrebbe inaugurarsi con *Il Nifo ovvero del piacere*, a partire dalla redazione originaria intitolata *Il Gonzaga ovvero del piacere onesto*, risalente agli inizi del 1580 e andata alle stampe nella *Parte terza* delle *Rime e Prose* tassiane nel 1583, a dispetto della volontà dell'autore, che ne aveva già rielaborato i contenuti nel *Nifo* (poi ulteriormente rimaneggiato nella seconda metà del decennio)³.

È noto come l'esordio del dialogo, in ogni fase redazionale, replichi la cornice d'ambientazione e la dinamica narrativa dell'ipotesto platonico: Cesare Gonzaga è sorpreso da Agostino Nifo mentre si allontana a piedi dal centro di Napoli tenendo nascosta sotto la cappa la trascrizione di due orazioni fittizie, che si immaginano pronunciate da Vincenzo Martelli e Bernardo Tasso al cospetto del Principe di Salerno (vd. *Nifo*, §§ 1-11), allo stesso modo in cui Socrate, passeggiando fuori città, scovava sotto il mantello del giovane Fedro la copia di un discorso attribuito a Lisia (*Fedro* 227A-230E)⁴. Il riecheggiamento iniziale adombra, tuttavia, un ben più notevole

al mito, al dominio dialettico-retorico e al rapporto tra oralità e scrittura che trovano ampio spazio nel dialogo (cfr. *ivi*, pp. 1-7). Le tecniche argomentative proprie dell'oralità dialettica e il modello di scrittura consacrati nel *Fedro* sono magistralmente approfonditi in diversi contributi di Giovanni Reale e della sua Scuola, tra i quali risulta molto utile il saggio G. REALE, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, La Nave di Teseo, 2019².

² Il volume censito nel catalogo dei postillati del Fondo Barberiniano corrisponde agli *Omnia divini Platonis Opera tralatione MARSILII FICINI*, Basileae, In Officina Frobeniana, 1539: vd. il regesto stilato da E. RUSSO, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei Letterati Italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI ed E. RUSSO, consulenza paleografica di A. CIARALLI, III, Roma, Salerno Editrice, p. 394, n. 44. L'edizione cui si farà riferimento per il testo italiano è PLATONE, *Fedro*, a cura di G. REALE, Milano, Bompiani, 2017.

³ La vicenda compositiva, con la stratigrafia delle redazioni, e la prima tradizione editoriale del dialogo sono ricostruite in T. TASSO, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. RAIMONDI, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 18-23, 88-102 (d'ora innanzi *Dialoghi* 1958); dalla medesima edizione si attingono i testi di *Nifo* e *Gonzaga*: rispettivamente, dal vol. II/1, pp. 143-246, e dal vol. III, pp. 169-296 (si citerà di norma dal *Nifo*, eccetto in caso di variazioni considerevoli). Una comparazione dettagliata tra le redazioni si ha in G. VAGNI, *Oltre l'autocensura. Note sul rifacimento del dialogo tassiano Il Nifo ovvero del piacere*, in «Rivista di Letteratura Italiana», xxxvii, 3, 2019, pp. 31-48.

⁴ Mettono in luce la riscrittura della scena platonica C. LORD, *The argument of Tasso's Nifo*, in «Italia», lvi, 1, 1979, pp. 22-45, alle pp. 25-27; V. COX, *Rhetoric and politics in Tasso's Nifo*, in «Studi secenteschi», xxx, 1989, pp. 3-100, alle pp. 71-72, 83, 86; il commento al *Nifo* offerto

calco strutturale, in virtù del quale l'opera tassiana sembra prender forma guardando all'impostazione del modello e alle sezioni di cui esso si compone⁵; provando a tradurre tale impressione in uno schema condivisibile, un primo risultato potrebbe essere il seguente:

<i>Fedro</i>	<i>Nifo</i>
- Prologo (227A-230E)	> Esordio (1-13)
- Discorso di Lisia (230E-234C)	> Orazione del Martelli (15-38)
- Discorso emulativo di Socrate (237A-241D)	> Orazione del Tasso (41-69)
[- Secondo discorso di Socrate (243E-257B)]	
- Confronto dialettico (257C-279B)	> Sezione dialettica (70-257)
Sezione meta-dialettica (257C-274B)	> Su retorica e dialettica (70-73, 81-82, 161)
[Oralità e scrittura, mito di Theuth (274B-279B)]	> <i>Cataneo-conclusioni</i> (5-13), <i>Conte</i> (19)]

Le due orazioni incastonate nella prima parte del *Nifo* sono facilmente associabili al discorso di Lisia di cui Fedro dà lettura e al conseguente intervento emulativo di Socrate⁶; non pare, d'altro canto, trovare immediata corrispondenza il secondo discorso del filosofo, vale a dire la palinodia in difesa dell'amore e della bellezza che costituisce il nucleo centrale dell'opera platonica (*Fedro* 243E-257B), benché una terza, più breve allocuzione inserita nel dialogo tassiano (la perorazione del personaggio eponimo sul tema dell'eresia

in T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, I, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 229-303; e VAGNI, *Oltre l'autocensura*, p. 36.

⁵ Nella sua analisi aggiornata, VAGNI, *Oltre l'autocensura*, pp. 36-37, segnala richiami al testo platonico in corrispondenza dei principali snodi narrativi del dialogo (in particolare nella versione primitiva del *Gonzaga*) e conclude che «il Fedro dovette costituire, al momento della stesura originaria, un modello strutturale del quale Tasso voleva che i suoi scelti lettori si rendessero conto».

⁶ La simmetria viene suggerita dallo stesso Tasso nella lettera d'invio del *Gonzaga* ad Ercole Coccapani, in cui l'uniformità stilistico-linguistica dei due discorsi è giustificata rammentando che «Platone nel Fedro co' l' medesimo stile fa l'orazione di Lisia e quella di Socrate, sebbene non co' l' medesimo artificio»: vd. *Le lettere di TORQUATO TASSO disposte per ordine di tempo ed illustrate da CESARE GUASTI*, II, Firenze, Le Monnier, 1853, n. 235, pp. 231-32 (datata da Guasti al 1583, la missiva è anticipata al 1580 da Solerti e, di seguito, da Raimondi: cfr. *Dialoghi* 1958, I, pp. 19-20). A parziale smentita della pretesa omogeneità formale, e ad ulteriore conferma del richiamo al Fedro, si ricordi che nel *Gonzaga* Agostino Nifo mostrava di apprezzare particolarmente la perorazione di Bernardo Tasso in quanto «sparsa di que' lumi o di que' colori de' quali Isocrate, tanto da Socrate sovra gli altri laudato, suole spargere le sue orazioni» (61), accodandosi alla celebrazione del modello retorico incarnato da Isocrate condotta in Fedro 279A: lo rileva già VAGNI, *Oltre l'autocensura*, p. 36, notando lo stemperarsi del riferimento nel *Nifo*, in cui l'orazione è detta «sparsa di que' lumi e di que' colori de' quali Isocrate, Demostene e gli altri maestri de' l'eloquenza solevan spargere le loro orazioni» (71).

e a favore dell'essenzone del Regno di Napoli dall'Inquisizione: §§ 164-77) si presentasse in origine come un «ragionamento» più articolato e di natura maggiormente teoretica, che si estendeva, con alcune interruzioni, ad occupare una porzione significativa del testo (vd. *Gonzaga*, §§ 87-105, 117-21). Come suggerito dagli interpreti, la sezione più cospicua dell'opera risulta inoltre conforme, nella propria impronta dialettica, alle parti centrali e conclusive del modello che mettono in atto le tipiche dinamiche argomentative socratico-maieutiche. Per un recupero capillare e una consapevole rimessa in discussione degli interrogativi attorno al rapporto tra oralità e scrittura (corredati dal racconto del mito di Theuth) che sigillano il capolavoro classico si dovrà, invece, attendere quasi un decennio e l'avvio della composizione del *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, verosimilmente progettato da Tasso nel periodo successivo alla liberazione da Sant'Anna e concluso al compiersi degli anni Ottanta⁷: nei paragrafi inaugurali di quest'ultimo (5-13), il personaggio dell'intellettuale lucchese Paulo Sanminiato si farà portavoce delle posizioni socratiche in favore del confronto orale (quel discorso 'vivo' ed eloquente che «viene scritto, mediante la scienza, nell'animo di chi impara», secondo il dettato originario di *Fedro* 276A), offrendo al suo interlocutore, un giovane Torquato Tasso già molto attivo nell'agone poetico e filosofico, l'occasione di prendere fieramente le difese della pratica scrittoria e di celebrare un preciso ideale di scrittura, radicato in una ricerca sapienziale immune dalla volatilità di passioni e contingenze, in virtù del quale «le lettere» possano ergersi a «statue e simulacri saldissimi» del vero (*Cataneo-conclusioni*, §§ 14-15)⁸.

Al di là delle similitudini formali sin qui rilevate, non andrà inoltre trascurato come il confronto dialettico tra i protagonisti del *Gonzaga-Nifo* vada ad attingere al cuore delle riflessioni antiche attorno al dominio retorico-dialettico, e in particolare all'esposizione dei principi fondanti e dei proce-

⁷ Il contributo più convincente sulla datazione del dialogo si ha nel capitolo di E. Russo, *Ipotesi per la cronologia degli ultimi dialoghi*, in ID., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-55. Per la storia editoriale del *Cataneo-conclusioni*, apparso nel volume postumo *Delle opere non più stampate* procurato da Foppa nel 1666, cfr. *Dialoghi* 1958, I, pp. 51-52, 170-73; per il testo, vd. ivi, II/2, pp. 795-838. Al mito si accenna brevemente anche nel *Conte ovvero de l'imprese* (19), plausibilmente elaborato tra il 1589 e il 1594 (per il riferimento testuale, vd. *Dialoghi* 1958, II/2, pp. 1025-1124: *ad locum*).

⁸ Non essendo possibile, in questa sede, esaurire il tema dei rapporti tra il *Fedro* e le riflessioni sulla scrittura del *Cataneo-conclusioni*, sia consentito rimandare ad un ulteriore contributo, di prossima pubblicazione: F. ALZIATI, «Fra 'l poeta e il dialettico»: *Tasso dialogista e il modello del Fedro platonico*, in «Studi tassiani», LXX, 2022, in corso di stampa.

dimenti tipici dell'arte dialettica sviluppata in una sequenza ben individuata del *Fedro* (257C-274B), come si proverà ora a dimostrare a partire da alcuni significativi accostamenti testuali⁹. Sul fronte retorico-dialettico, possibilità di confronti sinottici tra il *Fedro* e il dialogo tassiano si offrono piuttosto precocemente, fin dalla reazione di Agostino Nifo alla lettura della prima orazione sottoposta al suo giudizio. Nella battuta del filosofo sessano si rivela una volontà di concentrarsi sui contenuti che lascia ben poco adito agli allettamenti della retorica, in sintonia con la risposta ironica di Socrate alla richiesta di Fedro di pronunciarsi sulla validità degli argomenti esposti nel discorso di Lisia:

A.N. Ho udita con molto mio diletto l'orazion del Martello. Ora aspetto d'udir la risposta del Tasso, e parlerem poi de *la ragione de le cose*: ché de *l'artificio de le parole* io non intendo di ragionare, come colui che non ne sono molto intendente. (*Nifo*, § 39; qui e di seguito corsivi di chi scrive)

SOCRATE Ma come? Bisogna che il discorso venga lodato da te e da me anche per questo motivo, ossia perché l'autore ha detto *le cose che bisognava dire*? E non solo per l'altro motivo, ossia perché *ciascuno dei vocaboli è chiaro, forbito e ben tornito*? (*Fedro* 234E)

La percezione di una sovrapposibilità dei due luoghi trova una sorta di conferma nella replica di Cesare Gonzaga alla confessione di incompetenza retorica del suo interlocutore, nella lezione primitiva del dialogo tassiano: «Riconosco nel signor Agostino la nobile ironia socratica» (*Gonzaga*, § 33). Non meno degna di nota risulta, quindi, la riflessione condivisa dal Nifo una volta ascoltata anche la seconda orazione. Egli si dichiara, infatti, «rapito» dall'«eloquenza del Tasso» e convinto di non aver mai udito nessuno che «movesse con maggior diletto», concludendo che «se 'l suo signore non difficilmente è persuaso co 'l piacere, niuna arte più acconcia a persuadere poteva essere usata dal Tasso» (*Nifo*, § 70). Da parte sua, tuttavia, il filosofo dà prova di rifuggire la fascinazione esercitata dalle tecniche di persuasione, manifestando il proposito di mettersi per altre vie alla ricerca di contenuti di verità:

⁹ Già Cox, *Rhetoric and politics in Tasso's Nifo*, suggerisce l'idea del valore meta-dialogico (se non meta-dialettico) delle riflessioni del *Nifo*, anche in rapporto al *Fedro*, senza tuttavia approfondire i legami con l'archetipo platonico e declinando la questione dialettico-retorica in senso esclusivamente politico-cortigiano («the *Nifo* has a particular metadialogic significance, as a reflection on the conditions of court discourse»: cfr. pp. 48-49, 71-72).

[A.N.] Ma io stimo che non tanto a noi si convenga cercare *quel che è atto ad esser persuaso*, quanto *quel ch'è vero*, perché, se 'l vero sarà ritrovato, si conoscerà più agevolmente *quel che al vero sia somigliante* [...]. (*Nifo*, § 73)

Nel campo di influenze spalancato agli occhi dei lettori, si distinguono in modo netto da un lato il polo del vero, dall'altro il polo di segno opposto al quale è riconducibile ciò che è persuasivo in virtù di una parvenza di verità. Una polarizzazione che pare anch'essa modellarsi su alcuni scambi del *Fedro*, nel corso dei quali i dialoganti platonici rilevano come l'agone oratorio e l'ambito retorico facciano comunemente leva non tanto sulla verità, quanto su ciò che può risultare verosimile e convincente:

SOCRATE E i discorsi che debbono venir fatti bene e in modo bello, non è forse necessario che implicino che l'animo di chi parla conosca *il vero* intorno alle cose su cui si accinge a parlare?

FEDRO Di questo, caro Socrate, ho sentito parlare nel seguente modo, ossia che non è necessario, per chi sta per diventare oratore, imparare le cose che *sono veramente* giuste, bensì le cose che *sembrano* giuste alla moltitudine di coloro che giudicheranno, e non le cose che *sono veramente* buone e belle, ma quelle che *sembreranno* tali: infatti è appunto da queste cose che deriva *il persuadere*, non dalla *verità*. (*Fedro* 259E-260A)

E laddove Agostino Nifo torna a ribadire che «ogni *inganno* procede da alcuna *somiglianza*; laonde, quanto maggior similitudine è ne le opinioni, tanto più agevolmente la peste de l'eresie suole appigliarsi» (*Nifo*, § 172), agisce plausibilmente in sottofondo l'idea socratica secondo la quale «in coloro che [...] si ingannano, è evidente che questo *inganno* che subiscono viene ad insinuarsi mediante certe *somiglianze*» (*Fedro* 262B), vale a dire le sembianze di verità sfruttate dai sofisti e da tutti coloro che «videro come siano da tenere in pregio più che non le cose *vere* quelle *verosimili* e che fanno *apparire* le cose piccole grandi e le grandi piccole mediante la forza del discorso» (*Fedro* 268A).

Importa notare come la scelta del filosofo sessano di conformarsi al magistero dialettico-maieutico di Socrate per dar vita ad una ricerca condivisa del vero, in luogo di accodarsi a replicare gli artifici più efficaci della retorica performativa ed agonistica, sarà significativamente reiterata in prima persona da Tasso nella dedica della *Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, composta

agli esordi del 1585, e spesa in quella sede per sintetizzare finalità e metodi connaturati al genere dialogico:

A.N. Io soglio alcune volte dimandare altrui molte cose, non tanto perch'a me siano ignote, quanto per essercizio di coloro a' quali l'addomando. E s'alcuna cosa è ben ritrovata da noi o aggiunta a quelle che da gli altri sono state ritrovate, *m'è caro d'aver compagno ne la fatica e ne l'onore.* (*Nifo*, § 161)¹⁰

Ma pur fra tutti gli altri modi estimo questo usato nel dialogo il più dilettevole e 'l meno odioso: perch'altri non v'insogna il vero con autorità di maestro, ma il *ricerca a guisa di compagno*; e, ricercandolo per sì fatta maniera, è più grato il ritrovarlo. E come i cacciatori mangiano più volentieri la preda ne la quale ebber parte de la fatica, così *quelli ch'insieme investigaron la verità, partecipano con maggior diletto de la commune laude*, e gli altri leggono e ascoltano più volentieri *una amichevole contesa d'ingegni e d'opinioni* [...]. (*Cavaletta*, Dedicata)¹¹

I procedimenti dialettici consacrati nel *Fedro* si originano proprio da simile disponibilità a prender parte ad uno sforzo congiunto, orientato a rinvenire una definizione veridica di ciò che è oggetto della riflessione individuale e del dibattito collettivo, per non incorrere nell'errore di quanti «non si accorgono di non sapere che cosa sia l'essenza di ciascuna cosa; e, come se lo sapessero, non si mettono d'accordo all'inizio della ricerca»:

SOCRATE Su ogni cosa, ragazzo mio, uno solo è il principio per quelli che devono prendere decisioni in modo buono: bisogna conoscere la cosa su cui si devono prendere decisioni, altrimenti

¹⁰ Per un'analisi del passo si veda anche A. PATERNOSTER, *I Dialoghi di Torquato Tasso e l'ethos dei personaggi*, in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di W. GEERTS, A. PATERNOSTER e F. PIGNATTI, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 159-74, alle pp. 165-66.

¹¹ Riguardo alla composizione e alla pubblicazione della *Cavaletta* cfr. *Dialoghi* 1958, I, pp. 44-46, 156-57; per il testo, vd. *ivi*, II/2, pp. 611-68. Il valore programmatico di tale definizione del genere dialogico è posto in risalto da M. T. GIRARDI, *Le lettere non 'poetiche' di Tasso come luogo di riflessione poetica*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. CARMINATI ed E. Russo, Bergamo, Edizioni di Archilet, 2016, pp. 25-43, a p. 37. Un fugace accostamento tra la dedicatoria della *Cavaletta* e il passo del *Nifo* è stato proposto da Guido Baldassarri, che pure leggeva l'intervento di Agostino Nifo come «un'affermazione che banalizza, rispetto alla complessità del modello platonico, il significato del *dialégestai* socratico»: si vd. G. BALDASSARRI, *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», XX, 1970, pp. 5-46, alle pp. 39-40.

è giocoforza che si sbagli tutto. Ma i più non si accorgono di non sapere che cosa sia l'essenza di ciascuna cosa; e, come se lo sapessero, *non si mettono d'accordo all'inizio della ricerca* e, proseguendo, ne subiscono le naturali conseguenze, perché *non si accordano né con sé stessi né fra di loro*. [...] allora, per quanto concerne l'amore, stabiliamo in accordo una definizione che precisi che cosa sia e quale potere abbia, e guardando e riferendoci a questa definizione, facciamo la ricerca se l'amore rechi giovamento, oppure danno. (*Fedro* 237B-D)

Mette in conto leggere il passo nella sua integrità, perché il precetto socratico è puntualmente raccolto e messo in pratica, proprio in ambito amoroso, in un altro scritto dialogico tassiano dei primi anni Ottanta, apparso nella *Parte terza delle Rime e prose* edita da Vasalini nel 1583 sotto la semplice dicitura *Dialogo del Signor Torquato Tasso al Signor Giulio Mosto*, poi tradizionalmente conosciuto come *Il Cavaliere amante et la Gentildonna amata* e infine proposto da Ezio Raimondi, nella sua edizione critica, con il titolo ancor più anonimo di *Dialogo*¹². Caso unico nel panorama della dialogistica tassiana, il testo è introdotto da un *Argomento* (presente fin dalle redazioni manoscritte conservate) che ne sintetizza efficacemente la duplice natura: da un lato conversazione cortese ispirata dalla contingenza «d'una repulsa, che ad un cavaliere da una gentildonna era stata data nel ballo» (con i due caratteri incarnati dal Forestiero Napolitano e da una non meglio identificata «Giulia C. »), dall'altro approfondimento di «molte cose d'amore e de le qualità de gli amanti»:

Con l'occasione d'una repulsa, che ad un cavaliere da una gentildonna era stata data nel ballo, si discorre del debito del cavaliere amante e de la gentildonna amata: se l'un debba per amor de l'amata mancar con l'altre donne del debito e de la creanza, e se l'altra debba più favorir gli amanti o coloro che non sono amanti; e si dicono molte cose d'amore e de le qualità de gli amanti.

L'intreccio dei due piani e la discussione galante attorno ai codici comportamentali di amanti e amate (che apre il dialogo e si rinvigorisce nella sua parte

¹² Le fasi di elaborazione e la prima tradizione editoriale del *Dialogo* sono ricostruite in *Dialoghi* 1958, I, pp. 37-38, 123-31; rispetto alle ipotesi di Ezio Raimondi, si propende per una meno puntuale collocazione della stesura originaria in un arco cronologico che va dal 1581 al 1583, e della successiva correzione dell'opera nella seconda metà del decennio. Il testo critico (da cui si cita), che restituisce la versione definitiva conseguente all'intervento correttivo dell'autore, è offerto in *Dialoghi* 1958, II/1, pp. 499-524; la variazione più considerevole rispetto alla redazione di partenza riguarda la sostituzione del primitivo interlocutore, Giulio Mosti, con la maschera dialogica del Forestiero Napolitano.

centrale: §§ 1-10, 20-38) hanno forse messo in ombra il valore speculativo delle argomentazioni a proposito dell'origine, della natura e degli effetti dell'amore, disseminate dall'*alter ego* dell'autore con cognizione di causa e solidi (per quanto latenti) riferimenti (dalla tradizione classica alla trattatistica erotica rinascimentale), al punto che l'opera è stata per lo più trascurata dagli interpreti e derubricata a scritto «senza pretese filosofiche, accantonate per il carattere di schermaglia gentile del testo»¹³.

La volontà stessa di definire i contorni dell'esperienza amorosa è espressa dal Forestiero Napolitano in termini che riattivano inevitabilmente il ricordo dell'ultima citazione platonica presa in esame:

SOCRATE Su ogni cosa, ragazzo mio, uno solo è il principio per quelli che devono prendere decisioni in modo buono: bisogna conoscere la cosa su cui si devono prendere decisioni, altrimenti è giocoforza che si sbaglia tutto. Ma i più non si accorgono di non sapere che cosa sia l'essenza di ciascuna cosa; e, come se lo sapessero, *non si mettono d'accordo all'inizio della ricerca* e, proseguendo, ne subiscono le naturali conseguenze, perché *non si accordano né con sé stessi né fra di loro*. [...] allora, *per quanto concerne l'amore, stabiliamo in accordo una definizione che precisi che cosa sia e quale potere abbia*, e guardando e riferendoci a questa definizione, facciamo la ricerca *se l'amore rechi giovamento, oppure danno*. (Fedro 237B-D)

EN. Ma quella donna a la quale aggrada d'esser amata secretamente, dee per mio avviso esser più liberale de' suoi favori a coloro che amanti non sono, che a gli amanti istessi: il che io m'ingegnerò di provarvi, perché non istimo sì poco i favori di coloro de le quali non sono amante, che non mi debba parer questa assai piacevol fatica. Ma *prima*, signora Giulia, *che 'l nostro ragionamento più oltre proceda, vorrei che tra noi rimanessimo d'accordo quel che fosse amore*. (Dialogo, §§ 39-40)

Il gioco di ruoli tra il cortigiano e la gentildonna evolve allora in un tentativo congiunto di definizione, necessario a stabilire se le conseguenze dell'amore siano giovevoli o dannose, e dunque a decidere se si debbano favorire gli amanti o piuttosto coloro che non sono dominati da passione amorosa. Var-

¹³ Così nella sintetica presentazione di C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 245; prende in esame la trattazione della scaturigine del sentimento amoroso nel *Dialogo*, soprattutto in rapporto a successivi svolgimenti del tema nel *Cataneo-conclusioni* e nel *Manso ovvero de l'amicizia*, il saggio di E. RUSSO, *Amore e elezione nel Manso di Torquato Tasso*, in «Esperienze letterarie», xxiii, 4, 1998, pp. 56-80, alle pp. 66-70.

rà la pena ricordare che quest'ultimo dilemma ispira del pari i discorsi del *Fedro*, e alla luce di tale consapevolezza non è difficile riconoscere, nella filigrana delle riflessioni del Forestiero, i medesimi argomenti contro l'amore e a discredito degli innamorati dispiegati nell'orazione di Lisia e nel conseguente intervento di Socrate (*Fedro* 230E-234C, 237A-241D).

Il portavoce tassiano si pronuncia, dapprima, sulla dibattuta questione delle modalità di fruizione della bellezza e delle possibilità di godimento del piacere che ne deriva, mostrando di accogliere una concezione sensualistica della relazione amorosa:

E.N. Ma prima, Signora Giulia, che 'l nostro ragionamento più oltre proceda, vorrei che tra noi rimanessimo d'accordo quel che fosse amore; perciocché *alcuni d'amor parlano come s'essi fossero non uomini ma intelligenze*, i quali altro che l'animo non mostrano d'amare: e se pur de' gli occhi o de la bocca de la sua donna ragionano alcuna volta, non passano nondimeno più oltre, né gli altri sentimenti del corpo chiamano a parte de' dilette amorosi. Ma io per me credo che l'uomo, che è composto di sentimento e di ragione, voglia ne l'amore appagar così i sentimenti tutti come la ragione: laonde direi che l'amor fosse *desiderio d'abbracciamento*. (*Dialogo*, § 40)¹⁴

Nel vasto retroterra della trattatistica amorosa umanistico-rinascimentale, un precedente piuttosto immediato della convinzione che gli amanti ambiscano a fruire la bellezza mediante tutti i sensi (e non soltanto tramite quelli tradizionalmente ritenuti più 'spirituali', come la vista) si trova nel *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni (1542, in cui figura tra gli interlocutori anche Bernardo Tasso), e segnatamente in una battuta quasi sovrapponibile affidata al personaggio del Grazia:

[...] la cosa amata [...] è atta che l'uomo goda e appaghi di lei i suoi desiderii. Per la qual cosa non contenti di vederla e udirla, il rimanente de' nostri sensi con ogni studio ci affatichiamo di compiacere. [...] Onde chiunque è così sciocco in amore ch'egli non curi i loro appetiti, ma

¹⁴ Tasso si era già espresso in tal senso nel *Discorso della gelosia* (pronunciato nel 1577 e dato alle stampe nel 1585): «noi uomini [...] non possiamo aver amore senza mescolamento di quelli affetti che porta seco l'umanità nostra [...]; io per me, che sono non separata intelligenza, ma animale composto di sentimento e di ragione, amo in quella guisa che si richiede, cioè l'animo e 'l corpo della mia donna sì fattamente, che se bene con maggior riverenza onoro le parti divine dell'animo suo, che queste eccellenti del corpo, non so però quali con maggior affetto desiderii» (si cita dall'edizione delle *Prose diverse di TORQUATO TASSO nuovamente raccolte ed emendate da CESARE GUASTI*, II, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 171-85, alle pp. 181-83).

come semplice intelligenza cerchi solo di soddisfarne la mente, egli è simile a colui il quale, trangugiando alcun cibo senza toccarlo co' denti, più s'inferma che si nutrichi¹⁵.

L'identificazione dell'amore come «desiderio d'abbracciamento» finisce in ogni caso per reindirizzare in territori platonici, evocando immediatamente l'idea della passione amorosa quale pulsione al ricongiungimento fisico che si propaga dal mito narrato da Aristofane nel *Simposio* (189D-193E). Così, nella *Molza ovvero de l'amore* (compiuta entro il 1585) il Forestiero Napolitano ricondurrà l'insieme delle definizioni che assegnano l'amore al genere del desiderio ad una tradizione di pensiero originatasi dall'opinione «seguita da Socrate nel *Convito* e da molti Socratici» (cfr. § 20, con riferimento al discorso socratico di *Simposio* 244A-257B; più genericamente ai «Platonici» è attribuita l'idea che «l'amore fosse desiderio» ancora al § 34)¹⁶. E senza

¹⁵ Si cita dall'edizione del *Dialogo d'amore* proposta e commentata nella raccolta dei *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. POZZI, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 517. Niccolò Grassi, detto il Grazia, apparteneva al cenacolo veneto radunato attorno a Pietro Aretino; accanto a lui, intervengono il poeta Bernardo Tasso e la cortigiana-intellettuale Tullia d'Aragona. Un recente contributo sul dialogo speroniano si ha in R. LEUSHUIS, *The Mimesis of Love: Dialogue and Poetics in Sperone Speroni's Dialogo d'amore*, in ID., *Speaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 53-107. Tra gli obiettivi polemici, si potrebbe invece rintracciare il *Trattato dell'amore humano* di Flaminio de' Nobili (1567), che riconduce l'amore alla pura contemplazione della bellezza corporale o spirituale: «Ora se la bellezza non è altro, che quella proportione di membra con vaghezza di colore, et con gratia, o vero la virtù, et l'eccellenti qualità dell'animo, et queste cose della vista, o corporale, o spirituale oggetti sono, senza fallo ne segue, non altrimenti potersi possedere la bellezza, che riguardando, et contemplando. Imperocché [...] le altre sentimenta possono bene caldo, et freddo, tenero, et duro; dolce, et amaro, odorifero, et suo contrario comprendere, ma proportione di parti, se non forse confusamente, vaghezza di colore, et gratia non mai» (*Trattato dell'amore humano composto... da M. Flaminio Nobili...*, In Lucca, Appresso Vincentio Busdraghi, 1567, cc. 12v-13r; le annotazioni tassiane ad un esemplare di tale edizione sono restituite nel volume *Il Trattato dell'Amore Humano di Flaminio Nobili con le postille di Torquato Tasso*, pubblicato da P. D. PASOLINI, Roma, Loescher, 1895). Allo stesso modo, procedendo a ritroso, si potrà risalire fino al celebre inno all'amore spirituale che, per bocca di Bembo, conclude il *Cortegiano*, nel quale si afferma che «così come udire non si può col palato né odorare con l'orecchie, non si può anchor in modo alcuno fruire la bellezza, né satisfar al desiderio ch'ella excita negli animi nostri col tacto, ma con quel senso del qual essa bellezza è vero obietto, che è la virtù visiva» (B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. QUONDAM, I, Roma, Bulzoni, 2016, *ad locum*: IV 6 76).

¹⁶ Composizione e percorso editoriale della *Molza* sono discussi in *Dialoghi* 1958, I, pp. 48-50, 161-64; il testo critico è offerto ivi, II/2, pp. 743-60. Come si rileva dal lavoro di commento al dialogo condotto da Angelo Chiarelli, è ragionevole ipotizzare un'anticipazione del concepimento e della stesura primitiva agli esordi degli Ottanta, per la precisione attorno al 1582, in concomitanza con l'elaborazione originaria del *Dialogo* e di seguito al rifacimento del *Gonzaga ovvero del piacere onesto*.

nemmeno dover spaziare troppo lo sguardo rispetto alla linea maestra del *Fedro*, ci s'accorgerà che anche in quella sede Socrate, nel suo primo discorso, raccoglie la diffusa convinzione che «l'amore sia un certo desiderio» (237D), che egli descrive come ramificazione della pulsione edonistica e sensuale che connota l'essere umano e ne contrasta la componente razionale, in una dissertazione fedelmente sintetizzata dal Forestiero Napolitano nell'immediato seguito del *Dialogo*:

SOCRATE Ora, che l'amore sia *un certo desiderio* è chiaro ad ognuno. [...] Occorre tener presente, inoltre, che in ciascuno di noi sono presenti due forme di tendenze che ci dominano e ci guidano [...]: l'una, innata, è *desiderio dei piaceri*; l'altra, invece, è *opinione acquisita che tende al bene più grande*. Queste due tendenze in noi talora sono in accordo, tal'altra sono invece in contrasto, e qualche volta predomina l'una e qualche volta predomina l'altra.

Ora, quando l'opinione porta col ragionamento al bene maggiore e predomina, tale predominio prende il nome di *temperanza*; quando invece il desiderio trascina in modo irrazionale ai piaceri e predomina in noi, gli viene dato il nome di *dissolutezza*.

La dissolutezza, poi, ha molti nomi, perché ha molte membra e molte parti. [...] Ebbene, il desiderio irrazionale che ha il predominio sull'opinione che conduce a ciò che è retto, portato verso il piacere della bellezza, corroborato vigorosamente dai desideri a esso congeneri della bellezza dei corpi, una volta raggiunta la vittoria per il comando, prendendo il nome da questa sua vigoria, viene chiamato *eros* o *amore*.

[...]

E allora, carissimo, che cosa sia ciò su cui bisogna prendere decisioni è stato detto e definito. E ora, invece, guardando a questo, dobbiamo dire il resto, ossia quale vantaggio o quale danno, con verosimiglianza, verrà da uno che è innamorato e da uno che non è innamorato a chi conceda i propri favori. (*Fedro* 237D-238E)

F.N. Ma acciocché meglio gli amanti da' non amanti sian conosciuti, saper dobbiamo che ne gli animi nostri signoreggiano, per così dire, l'*opinione del bene* e la *cupidità del piacevole*, che lo guidano e sono cagione de le nostre operazioni. Ma se l'opinione, scorta da la ragione, supera la cupidità e ci conduce al bene, è detta *temperanza*; e, vincendo la cupidità, l'opinione, che ci guida al piacevole, si chiama *intemperanza*, la qual,

perché può esser di varie sorti e in varie cose dimostrarsi, con vari nomi è chiamata: ma quella che a' piaceri de la bellezza del corpo, per così dire, ci rapisce, è detta *amore*. Or, poi che noi quel che sia amore e quel che sian gli amanti abbiam ritrovato, vogliam noi ricercare se debba giudiziosa donna attendere prima a gli amatori o a' non amatori? (*Dialogo*, §§ 44-46)

Accordatisi preliminarmente sulla definizione dell'amore, in ossequio al magistero socratico, gli interlocutori tassiani possono ora ravvivare il dibattito antico sulla natura degli innamorati e sul convenevole atteggiamento da tenersi nei loro confronti. Il Forestiero Napolitano alimenta la discussione riattivando, anzitutto, la topica caratterizzazione dell'amante quale preda di desideri e passioni, e in particolar modo di timore e gelosia, trasmessa dalla copiosa letteratura sul tema (*Dialogo*, §§ 44-46)¹⁷. Ne deriva, prevedibilmente, l'altrettanto consueta associazione tra l'innamorato geloso e l'infermo, fondata sul riscontro delle conseguenze fisiologiche delle pulsioni amorose attestate dalla tradizione medica antica, tardoantica e medievale¹⁸. Nella selva dei possibili riferimenti, il motivo permette anch'esso di riallinearsi alle argomentazioni del *Fedro*, nel punto esatto in cui le si erano abbandonate, laddove si implica la connessione tra innamoramento e malattia per denunciare la casistica delle ricadute negative di tale condizione su coloro che sono oggetto di attenzioni amorose:

SOCRATE Chi è dominato dal desiderio ed è schiavo dei piaceri, è necessario che renda l'amato in sommo grado a lui piacevole. Ma per chi è malato risulta piacevole tutto ciò che non gli oppone resistenza, mentre gli è ostile tutto ciò che è a lui superiore oppure uguale. Così, dunque, un innamorato non

¹⁷ Risultano facilmente accostabili agli scambi del *Dialogo* alcune argomentazioni in materia di gelosia del *Trattato dell'amore humano* di Flaminio de' Nobili (cfr. cc. 32r-36r) e del *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni (vd. *Trattatisti del Cinquecento*, I, pp. 516 e sgg.). Un'utile panoramica della questione nella trattatistica cinquecentesca è offerta da M. FAVARO, «L'ospite preziosa». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 153-58.

¹⁸ La tradizionale spiegazione fisiologico-patologica della passione amorosa è sintetizzata nella *Molza*, ove si annovera tra le definizioni di lungo corso dell'amore l'idea che esso coincida con «una sorta di malattia, la quale si può curare come l'altre, e co' l digiuno e con l'ubbrichezza o co' l trar del sangue» (§ 8). A proposito dei ricorsi del tema si rimanda alla monografia di M. CIAVOLELLA, *La 'malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; e al capitolo di S. PRANDI, *La dialettica dell'amore*, in ID., *Il «Cortegiano» ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 122-27.

sopporterà volentieri un amato che sia superiore o uguale a lui, ma cercherà sempre di renderlo inferiore e più bisognoso di aiuto. E inferiore è l'ignorante rispetto al sapiente, il vile rispetto al coraggioso, chi non sa parlare rispetto a chi è esperto nel parlare, il tardo rispetto a chi è pronto di mente. (*Fedro* 238E-239A)

- E.N. Oltre a ciò tutto quel che ripugna a gli infermi è molesto; ma se l'onestà de l'amata donna ripugna a l'amante infermo, gli è molesta: l'amante dunque non ama l'onestà de la donna amata, e perciò che le cose inferiori a le superiori non possono contrastare, sempre l'amante desidera vedersi la donna amata inferiore. Ma l'imprudente è inferiore al prudente, il timido al forte, colui che non sa parlare a l'eloquente, il zotico e materiale al sottile e intendente: dunque l'amante desidera l'amata e imprudente e timida e poco atta a parlare e d'ingegno addormentato. (*Dialogo*, § 52)

I passaggi successivi del *Dialogo* disvelano quindi – in una serrata progressione sottolineata dalla formularità su cui si costruisce l'accumulo dei capi d'accusa («Oltre a ciò», «Oltre a ciò», «e oltre a ciò») – il precipitato di invidia e malignità che la malattia d'amore porta inevitabilmente con sé:

- E.N. *Oltre a ciò*, come gli infermi portano invidia a' sani, così gli amanti de la donna amata sono invidiosi; e sì come gli infermi di doglianze, così gli amanti sono sempre pieni di lamenti e di lacrime e di rimbrotti e dispettosi come gli infermi, e assai spesso molti detti e molti fatti de le donne si recano ad offesa. *E oltre a ciò* desiderano ch'elle siano povere d'amici e di parenti, parendo loro ch'ove tali siano, di leggieri debbano esser soggette; e mal volentieri le odono lodare, perché temono ch'altri se n'iamori, onde tanto più divenga malagevole il conseguirle: e vorrebbero che fosse in lor poter di farle altrui care e odiose, onorate e disonorate, stimate e dispregiate.
- G.C. Sin ora de gli amanti in modo avete ragionato ch'io non so quel che più di male i nemici a' nemici possan desiderare. (§§ 53-55)

Provando a scomporre l'intervento del Forestiero negli argomenti attorno ai quali si struttura, il desiderio della solitudine dell'amata ha puntale riscontro nell'ipotesto del *Fedro* seguito fino a questo punto, ove la perorazione di Socrate suggerisce che l'innamorato «si augurerebbe soprattutto che il suo amato restasse privo delle sue cose più care, più preziose e più

divine [...] di padre, di madre, di parenti e di amici, pensando che costoro siano impedimenti e giudici della piacevolissima compagnia che ha con lui» (239E-240A). La denuncia del carattere lamentoso degli amanti e del loro facile adombrarsi per ogni dimostrazione di apprezzamento nei confronti della donna ambita pare invece ispirata, ancora una volta, da un intervento del Grazia nel *Dialogo d'amore* speroniano, da cui sembra derivare anche la sovrapposizione tra amante e nemico avanzata come corollario finale da Giulia:

[GRAZIA] *Oltra di ciò, niun costume, niuna vertù nella cosa amata ch'altrui mova a lodarla, può piacere al geloso [...]. Ei dall'altra parte, quantunque volte ode lodar la sua donna, lei altrettante a dritto e a torto suol biasimare, e le lodi a lei date d'altrui malignamente oscurare e render minori. [...] Insomma peggio non le farebbe il maggiore e più capital suo nemico di ciò che le faccia l'innamorato geloso. [...] Così ad ogni atto della sua donna li sono in bocca i sospiri, e or si rode tacendo, ora perduta la pazienza grida e bestemmia altamente lei, sé stesso e la sua trista fortuna [...].* (*Trattatisti del Cinquecento*, p. 521)

È interessante notare, tuttavia, come le teorizzazioni in materia consegnate da Tasso al *Discorso della gelosia* (pronunciato nel 1577 in un'occasione conviviale e dato alle stampe alla metà degli anni Ottanta) riconducano anche la tendenza degli innamorati gelosi a sminuire l'oggetto del proprio amore alla sezione considerata del *Fedro*, spiegando che «il medesimo pare che sentisse Platone nel Dialogo del bello; ove volendo persuadere che meglio sia amar colui che non ama, che l'amante, usa per mezzo termine questo: che ogni amante sia geloso. E quivi poi si viene a provare, che 'l geloso, per timor che altri non conosca la perfezione della cosa amata, e non la desideri, si move [...] a farla parere non tale nè così fatta»¹⁹. Un'analoga puntualità nel richiamo al dialogo platonico si incontra nell'autocommento dell'autore alla canzone *Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo*, che corredata il testo nella silloge delle *Rime d'amore* tassiane procurata a Mantova da Francesco Osanna nel 1591²⁰.

¹⁹ Cfr. *Prose diverse*, II, pp. 171-85, a p. 179. Un'analisi interessante dei diversi pronunciamenti dell'autore sull'argomento si ha nel capitolo di S. PRANDI, *Variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in ID., «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Antenore, 2014, pp. 30-51.

²⁰ L'edizione di riferimento per l'antologia è T. TASSO, *Rime. Prima Parte – Tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, edizione critica a cura di V. DE MALDÉ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Non è indubbia la data-

Pubblicato originariamente nella *Parte Prima* delle *Rime del Signor Torquato Tasso* edita da Manuzio nel 1581, il componimento dà voce alla prosopopea della Gelosia, che nelle stanze quinta e sesta smentisce la consueta identificazione con l'Invidia e nega che quest'ultima sia anch'essa frutto dell'amore:

Questa, c'ho ne la destra, è di pungenti
Spine, onde sferzo de gli amanti il seno.
Ben ho la sferza ancor d'empi serpenti
Fatta, e 'nfetta di gelido veneno;
Ma su le disleali alme e nocenti
L'adopro, quai fur già Teseo e Bireno.
L'Invidia la mi diè, *compagna fera*
Mia, non d'Amor: la diede a lei Megera.

Non son l'Invidia io no, benchè simile
Le sia, com'ha creduto il volgo errante.
Fredde ambe siam, ma con diverso stile:
Pigra ella move, io con veloci piante,
E mi scaldo nel volo, ella in huom vile,
Io spesso albergo in cor d'illustre amante,
Ella fel tutta, e mista io di dolzore,
Ella figlia de l'odio, io de l'amore. (vv. 33-48)

Illustrando il dettato del primo emistichio del v. 40 («Mia, non d'Amor»), il poeta concede che esso «ripugna a quello che nel *Fedro* dice Lisia, appresso PLATONE, de l'invidia de l'amante», negando così una diretta consequenzialità tra la passione amorosa e l'invidia, che egli concepisce piuttosto come un possibile esito complementare della gelosia: «Ma si dee intender che l'invidia non è immediatamente compagna d'Amore, ma col mezzo de la gelosia. Segue dunque l'invidia la gelosia, la qual segue l'amore» (cfr. *Rime d'amore*, p. 335). Si tratta di un accenno di poco conto, eppure esemplificativo dell'attenzione con la quale Tasso si rapporta alla lezione del *Fedro*, senza perdere di vista le differenti sezioni dell'opera e le diverse personalità che le animano (con un rimando mirato, in questo caso, all'allusione all'invidia degli inna-

zione del commento ai testi: secondo Vercingetorige Martignone sarebbe possibile anticiparla tra la fine del 1586 e il 1588, mentre le ricognizioni di Vania De Maldé confluite nell'edizione critica hanno indotto la studiosa a situare il contributo autoeseggetico tra gli inizi del 1589 e la primavera del 1590: si vd. V. MARTIGNONE, *Il commento tassiano alle «Rime amorose» (1591)*, in «Schifanoia», xv-xvi, 1995, pp. 133-40; e la *Nota al testo* dell'edizione critica delle *Rime d'amore*, pp. IX-XXIII.

morati presente nell'orazione di Lisia, 232A, poi sviluppata nel conseguente intervento di Socrate).

Alla medesima consapevolezza è tenuto l'interprete che voglia provare a sondare in tutta la loro portata di significato i molteplici riferimenti tassiani a modelli primari quali il *Fedro*, all'interno di un singolo dialogo e nello spettro composito del *corpus* dialogico. Soltanto ragionando in maniera al contempo precisa e sistematica sulle fonti e sulle modalità con cui vengono riprese è concesso individuare con esattezza i *loci* e le *auctoritates* che davvero agiscono nel sostrato dei testi presi in esame, e dunque comprendere la reale natura di tali interferenze. Nel caso del *Dialogo*, è essenziale riconoscere come in una porzione notevole dell'opera il Forestiero riproponga letteralmente i principali argomenti a detrimento della passione amorosa e degli amanti esposti nel primo dei due discorsi socratici del *Fedro*, con il quale Socrate si accoda all'orazione di Lisia, raccogliendone i contenuti per organizzarli in un'argomentazione retoricamente più efficace, senza tuttavia dare adito ad una sincera riflessione o ad un effettivo confronto dialettico attorno alla natura dell'amore, come invece accade nella grande palinodia che si innesta di seguito, al cuore del capolavoro platonico²¹. Cogliere nel dialogo tassiano la meticolosa riscrittura di un segmento limitato dell'ipotesto, in cui il protagonista finge di far propri pronunciamenti altrui che di lì a poco andrà a smentire, impone infatti di interrogarsi sul valore assoluto o relativo, e forse sulla validità stessa delle posizioni espresse di riflesso dal portavoce tassiano. Nei sessantasei paragrafi del *Dialogo* si anticipano alcune idee destinate ad essere confermate da Tasso in prove successive, ascrivibili alla fine del decennio: si profila sin d'ora la convinzione che il sentimento amoroso non abbia per lo più origine né dal fato né da una scelta consapevole dell'individuo, bensì da un volontario assecondamento delle pulsioni derivanti dai sensi (§§ 11-19), che sarà ampiamente argomentata dal personaggio del giovane Torquato Tasso nel *Cataneo-conclusioni* (§§ 11-19) e ripresa dalla maschera dialogica del Forestiero Napolitano nell'ambito delle meditazioni sul rapporto tra amore e amicizia del *Manso* (§§ 67-81)²²; e, di conseguenza, si delinea già a quest'altezza una visione negativa del sostrato concupiscente dell'amore umano, che conoscerà parimenti più distesa espressione nel *Cataneo-conclu-*

²¹ Come mostra Giovanni Reale, nel riprendere gli spunti offerti dall'orazione di Lisia senza ancora metterli in discussione, Socrate interviene semplicemente «capovolgendo il procedimento rapsodico lisiano in un procedimento logico-deduttivo molto rigoroso» (vd. REALE, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, pp. 114-15).

²² Lo nota per la prima volta il prezioso saggio di Russo, *Amore e elezione nel Manso di Torquato Tasso*, pp. 56-80.

sioni, in cui ampio margine è concesso alla descrizione della passione erotica quale elemento di perversione del giudizio individuale e forza disgregante a livello politico-sociale (cfr. §§ 18-52, *passim*). Pure, tocca porre a problema le ragioni di una ripresa tanto selettiva e parziale della lezione del *Fedro*, per cercare di capire come i prelievi si integrino nel dialogo moderno, e soprattutto per provare a valutare se ciò che non ha trovato spazio sia stato rifiutato, ignorato oppure semplicemente demandato ad un'altra sede, ad un altro momento della riflessione che prende forma nella successione delle prove dialogiche tassiane.

Gli interrogativi non sono tali da favorire risposte immediate o necessariamente esaustive. Analizzare il *Dialogo* tenendo a mente questa prospettiva d'indagine consente, tuttavia, per lo meno una minima acquisizione. Se si considera attentamente la sezione del *Fedro* che ispira gli scambi dei dialoganti tassiani, ci si accorge che essa non influisce soltanto quale fonte di contenuti, ma si candida ancor più significativamente come sinopia della dinamica narrativa e delle modalità d'interazione tra i personaggi. Nel suo confronto con la gentildonna, il Forestiero Napolitano mette in atto il medesimo stratagemma adottato da Lisia ai danni di Fedro e smascherato da Socrate, vale a dire fingersi non innamorato, per poi svalutare l'amore e screditare gli amanti al fine di assicurarsi i favori del giovane:

SOCRATE Una volta, dunque, c'era un ragazzo, anzi un giovanetto assai bello. Attorno a lui c'erano innamorati in gran numero. Uno di essi era astuto. Costui, pur essendo innamorato non meno degli altri, aveva fatto credere al giovinetto che non ne era innamorato. E un giorno, mettendolo alla prova, cercava di persuaderlo appunto in questo, ossia che si deve concedere i favori a chi non è innamorato a preferenza di chi è innamorato. (*Fedro* 237B)

Il ruolo dell'innamorato scaltro è forse più adatto all'originario protagonista e dedicatario del *Dialogo* (o meglio del dialogo del *Cavalier amante et la Gentildonna amata*, secondo il titolo maggiormente rivelatore attestato dalla tradizione), ovvero Giulio Mosti, giovane sodale e copista abituale di Tasso negli anni della reclusione a Sant'Anna, ad istanza del quale il poeta compose alcune liriche amorose (edite tra 1582 e 1583) indirizzate ad una Giulia identificabile con la deuteragonista dell'azione dialogica²³. Lo stesso Forestie-

²³ Secondo quanto ricostruito in *Dialoghi* 1958, I, p. 37. A correzione delle indicazioni di Ezio Raimondi, che rimanda alle liriche edite nella *Parte seconda* delle *Rime* tassiane procurata da Manuzio nel 1582 e ad esse ancora la proposta di datazione del *Dialogo* alla seconda metà del

ro si cala tuttavia piuttosto agevolmente nei panni dell'amante simulatore, lasciando per di più trapelare alcuni indizi del proprio agire interessato, infine colto e svelato dalla donna, quasi al chiudersi della discussione:

E.N. Io non so, signora Giulia, quel che possiate da' miei sembianti raccogliere; ma s'essi possono esser testimoni del core, sono *più degni di fede che le parole*, e io assai mi contento che voi non meno a' sembianti crediate *quali sieno gli intrinsechi affetti miei* che quali sieno le opinioni [...]. (§ 21)

E.N. [...] Ma quella donna a la quale aggrada d'esser amata secretamente, dee per mio avviso esser più liberale de' suoi favori a coloro che amanti non sono, che a gli amanti istessi: il che io m'ingegnerò di provarvi, *perché non istimo sì poco i favori di coloro de le quali non sono amante, che non mi debba parer questa assai piacevol fatica*. (§ 39)

E.N. [...] Ma colui che non ama, molte fiato l'utile e l'onore de la donna con la quale ha dimestichezza si prepone per obietto; e chi desidera l'utile e l'onore altrui ben gli vuole: molto più è ragionevol dunque che la donna al non amante benevolente che a l'amante che mal gli vuole desideri di sodisfare con onesti favori. *E quantunque io amato non fossi, non per tutto ciò era indegno d'esser da voi nel ballo favoreggiato*; e ove niun'altra mia qualità me n'avesse fatto meritevole, il desiderio ch'io ho del bene e de l'onore vostro, se non m'inganno, me ne faceva non indegno.

G.C. Assai bene avete provato, per quel che a me ne paia, che la donna anzi al non amante che a l'amante debba esser cortese de' favori: *con qual artificio io non so, ma qualunque egli sia, da voi a vostro danno non mi pare usato*. (§§ 57-58)

E.N. [...] In questo proposito vorrei che mi giovasse d'aver animosamente ragionato, non per far alcun risentimento della

1581, andrà segnalato che l'edizione critica delle *Rime* a cura di Angelo Solerti registra due soli componimenti la cui didascalia reca la dicitura «Per la signora Giulia... ad istanza di Giulio Mosti»: il madrigale [414] 27 (*Se, o Dea, che reggi Cipri e 'l terzo cielo*) e il sonetto [415] 28 (*Alto e nobile obietto al mio desire*), dei quali soltanto quest'ultimo compare nella *Parte seconda* delle *Rime*, mentre l'altro figura per la prima volta nella *Parte terza* delle *Rime e prose* licenziata da Vasalini nel 1583 (cfr. *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. SOLERTI, II, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898, pp. 450-51; e T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, 2 voll., Roma, Salerno, nn. 414-15).

repulsa datami, ma *perché* altra fiata per difetto di benevolenza o di stima *non mi reputiate indegno di favore*.

G.C. S'io son tale ch'altrui possa farlo, non lo desiderarrebbe da me indarno [...]; ma se favilla in fiamma alcuna fiata suol convertirsi, *guardisi* [...] *di non divenire amante: ché per vero sarebbe il più affettuoso del mondo*. (§§ 64-65)

Negli scambi ammantati di cortesia e galanti dissimulazioni tra il Forestiero e la gentildonna riprende vita la finzione antica, e insieme ad essa (o addirittura in funzione di essa) si rinserrano diverse proposizioni svalutative attorno alla natura e alla fenomenologia d'amore. Ne traspare senza dubbio un'immagine sfaccettata e sfuggente del portavoce tassiano: già censore delle degradazioni inflitte all'individuo dalla concupiscenza e dalle pulsioni che trattengono l'esperienza erotica entro una dimensione puramente mondana, eppure tutt'altro che disposto a sottrarsi in prima persona alle dinamiche – codificate o sotterranee – che animano l'agone amoroso. Insomma, né un profilo adatto né un contesto favorevole ad un pronunciamento obiettivo e definitivo attorno alla natura dell'amore, considerato nel complesso delle sue manifestazioni e dei suoi esiti. Focalizzato sul dibattito della scaturigine e delle conseguenze della passione che avvince gli amanti, il *Dialogo* non è la sede in cui ricercare una «nuova definizione di quel che sia l'amore»: non a caso, l'obiettivo è perseguito, in questi esatti termini, in un'altra (pressoché coeva) occasione dialogica, che rivela sin dal titolo l'ambiziosa portata dei propri intenti: *La Molza overo de l'amore* (§ 4).

Al cospetto di una corte di gentildonne radunata attorno a Marfisa d'Este, quasi testimone convocato dinnanzi ad un tribunale amoroso, il Forestiero Napolitano non può sottrarsi in tal frangente dalla richiesta di produrre «qualche nuova definizione d'amore» (§ 3). E sebbene l'*alter ego* dell'autore si schermisca presentandosi quale «vecchio amante» non «invecchiato ne' l'amore ma ne' fastidi» (§ 4) e prenda tempo passando in rassegna le classificazioni tradizionali dell'esperienza erotica (§§ 8-26), al fine gli è comandato con autorevolezza di esprimere la propria opinione («ma dove è la vostra nuova definizione? Mettela al paragone di queste altre vecchie»; «Orsù, dite»: §§ 27-28). Esulerebbe dall'oggetto del presente contributo approfondire in modo minuzioso la concezione dell'amore avanzata dal Forestiero nei restanti paragrafi della *Molza*. La predilezione espressa per la tradizione di pensiero che considera l'amore una virtù, tale da connotare e vivificare ogni forma di esistenza (§§ 12, 24-25), condurrebbe anzitutto sulle tracce del trattato *De Divinis Nominibus* dello pseudo-Dionigi e del di lui maestro Ieroteo, mentre l'originale definizione tassiana del vero amore (quel

che «merita propriamente il nome d'amore») come una condizione di quieto godimento, «una quiete nel piacevole» (§§ 34-42: 37, 42), imporrebbe un confronto serrato con la gerarchia degli affetti canonizzata dalla Scolastica medioevale (vd. §§ 30-34)²⁴. Quel che importa rilevare, nel nostro caso, è piuttosto l'attenzione con cui il Forestiero, guardando al retroterra platonico, distingue l'associazione amore-desiderio che si origina dal *Simposio* (e soprattutto dal discorso socratico) rispetto alla visione dell'amore consegnata dallo stesso Socrate nel *Fedro*, che egli giudica maggiormente veridica e corrispondente al pensiero del filosofo antico: «sei sono i generi principali, i quali sono assegnati ne la diffinizione 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*» (§ 20)²⁵. In un dialogo come la *Molza*, in cui Tasso dà prova di ambire ad una valutazione complessiva dell'esperienza amorosa umana, e in ultima istanza ad un tentativo di sublimazione che non riguardi soltanto «gli amori intellettuali, ma quelli i quali lasciano alcuna parte al senso e a le fiamme amorose» (§ 41), l'autore ha ben presente la palinodia socratica del *Fedro* e ne raccoglie, per un breve tratto, lo slancio visionario, nel momento in cui sperimenta la tentazione di sciogliere a propria volta l'argomentazione in un inno:

[F.N.] E s'io volessi ragionar di lui [amore] non come fece Diotima con Socrate, ma *come ragiona Socrate con Fedro*, io mi lascerei

²⁴ In attesa del nuovo commento alla *Molza* a cura di Angelo Chiarelli, per una discussione dei contenuti e delle fonti del dialogo si rimanda alle esegesi offerte in Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, II, pp. 803-26; e nelle edizioni di T. TASSO, *Dialoghi. Il Messaggero, Il Padre di famiglia, Il Malpiglio, La Cavaletta, La Molza*, a cura di B. BASILE, Milano, Mursia, 1991, pp. 247-62; e T. TASSO, *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 201-15. Per il delinarsi della tematica amorosa nella *Molza* e nelle altre prove dialogiche è inoltre doveroso far riferimento almeno ad A. CORSARO, *Il Filosofo d'amore*, in ID., *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003, pp. 131-68; e ad E. ARDISSINO, «In interiore homine habitat discordia» ovvero «le operazioni dell'animo innamorato», in EAD., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 49-71.

²⁵ Con eguale precisione, già in una precedente rassegna il Forestiero aveva isolato e ricondotto ai diversi interlocutori del *Simposio* le ulteriori prese di posizione sull'amore espresse nel dialogo platonico: «voglio seguir l'autorità d'Erisimaco, il quale affermò che l'amor buono sia la concordia e 'l reo la discordia» (§ 8, con riferimento a *Simposio* 185E-188E); «Se narrerò l'opinione di Fedro, dirò ch'egli è degno di somma riverenza e giova molto a la virtù; se le favole d'Aristofane volessi raccontare, direi che prima gli uomini erano congiunti, ma dappoi furono divisi per l'ira di Giove in guisa che ciascuno divenne il mezzo il quale a l'altro suo mezzo cerca di unirsi; ma s'io m'appigliassi a quello che Socrate apprese da la sua maestra Diotima, direi che l'amore è più tosto un gran demone ch'un gran dio: egli non è bello come sono gli iddii, né eterno, ma mezzo fra le cose belle e le brutte e fra le mortali e le immortali: onde potrei definirlo desiderio di bellezza» (§ 10, con richiami puntuali a *Simposio* 178A-180B, 189C-193E, 201D-212C).

rapir sin in cielo, dove veramente egli nacque e dove ci riconduce: né in alcun modo più convenevole se ne può ragionare a la presenza de la eccellentissima signora donna Marfisa, ch'è signora di tanto merito e di tanto valore; ma io non posso né purgare i pensieri né inalzar le parole quanto si converrebbe a la dignità del soggetto e a la nobiltà de le ascoltatrici. (*Molza*, § 46)

Entro la misura contenuta di questo spiraglio si affaccia l'unica apparente concessione agli accenti vibranti del secondo discorso socratico del *Fedro* (243E-257B). Il Forestiero ne sintetizza perfettamente i contenuti, individuandone il nucleo vitale nella celebrazione dell'amore quale divina mania che, alimentata dalla visione delle bellezze mondane, può restituire le ali all'anima, permettendole di tornare ad elevarsi alla contemplazione delle verità eterne²⁶. Ma il passo adombra anche consapevolezza delle modalità con le quali Socrate discorre con Fedro. La palinodia socratica non si articola infatti in un'orazione canonica né in un'argomentazione dialettica finalizzata a perseguire una definizione puntuale, bensì si snoda in una «narrazione mitica» (253C), in un racconto costellato di immagini ed espressioni «poetiche» (257A). Il Tasso dialogista pare attento al discrimine e, infine, deciso a non superarlo: nel paragrafo immediatamente successivo, il Forestiero fallisce nel tentativo di soddisfare la richiesta di donna Marfisa di comporre «alcuna cosa d'amore», dichiarandosi «poco felice poeta» (§ 47), e il confronto dialogico, pur lasciando spazio all'autorevole scorta poetica di Dante e Petrarca, riprende nel tratto finale lungo i binari argomentativi consueti («Seguite dunque, disse la signora Tarquinia, il vostro *ragionamento*», § 47). Soltanto per questa via il portavoce tassiano approda a riconoscere nell'ideale di amore che è andato delineando il volto, umano e al contempo divino, della *charitas*: virtù che accompagna ogni abito mondano alle soglie del cielo e trasforma la quiete degli amanti in perfetta beatitudine (§§ 48-57).

Alla nostra ricognizione conviene arrestare il passo ben prima, una volta rinvenuto nella *Molza* il tassello mancante di cui si andava in cerca, o almeno un riverbero di esso:

²⁶ Come si rileva nel lavoro di commento condotto da Ottavio Ghidini, un riecheggiamento del tema si aveva già nel *Messaggiero*, in cui la sensazione procurata dalla riacquisizione delle ali dell'anima per effetto di Amore è paragonata a «quel prurito che sentono i bambini nel metter i denti o gli augelletti quando s'impiumano di novelle penne» (§ 36), sulla scorta di *Fedro* 251C: «E quello che provano i bambini, allorché mettono i denti al momento in cui questi cominciano a spuntare, ossia quel senso di prurito e di irritazione intorno alle gengive, lo stesso prova l'anima che inizia a mettere le ali: ribolle e sente irritazione mentre sta mettendo le ali».

Fedro

Dialoghi tassiani

- | | |
|---|--|
| - Prologo (227A-230E) | > <i>Nifo</i> , Esordio (1-13) |
| - Discorso di Lisia (230E-234C) | > <i>Nifo</i> (Orazione del Martelli: 15-38), <i>Dialogo</i> |
| - Discorso emulativo di Socrate (237A-241D) | > <i>Nifo</i> (Orazione del Tasso: 41-69), <i>Dialogo</i> |
| - Secondo discorso di Socrate (243E-257B) | > <i>Molza</i> (20, 46) |
| - Confronto dialettico (257C-279B) | > <i>Nifo</i> , Sezione dialettica (70-257) |
| Sezione meta-dialettica (257C-274B) | > <i>Nifo</i> , Su retorica e dialettica (70-73, 81-82, 161) |
| Oralità e scrittura, mito di Theuth (274B-279B) | > <i>Cataneo-conclusioni</i> (5-13), <i>Conte</i> (19) |

L'apparente ricomporsi del quadro non è certo un esito in sé compiuto, piuttosto un risultato foriero di nuovi interrogativi e indirizzi di ricerca. Il prospetto offre, in ogni caso, dei dati immediatamente eloquenti. Le corrispondenze strutturali tra l'ipotesto platonico e il *Gonzaga-Nifo* si rivelano, allora, specchio di un'adesione ben più profonda alle teorizzazioni meta-dialettiche del *Fedro*, che invitano a superare le strategie argomentative tipiche della prassi oratoria in favore di una ricerca condivisa della verità favorita dagli strumenti del confronto dialettico. Un orientamento al vero, indifferente al plauso e ai volatili favori del pubblico, che si rivela un fondamento imprescindibile per la dialogistica tassiana, nelle sue scelte formali e nei suoi intenti, e che il Tasso autore-interlocutore dialogico ribadirà coerentemente nel più tardo *Cataneo-conclusioni*, rimettendo significativamente in discussione anche le meditazioni conclusive del dialogo platonico attorno al rapporto tra oralità e scrittura. Allo stesso modo, i richiami ad una porzione limitata dell'ipotesto platonico attivi nel *Dialogo* segnalano come quest'ultimo rimanga circoscritto alla discussione del risvolto sensuale e mondano del sentimento amoroso, secondo la fenomenologia indagata nelle sezioni considerate della fonte antica, mentre è indubbio che nella *Molza*, al momento di indagare con ben altra ampiezza di sguardo la natura complessa e multiforme di amore, l'*alter ego* dell'autore tiene ben presenti i pronunciamenti sul tema che costituiscono il nucleo vitale del *Fedro*. Se l'impressione iniziale, di fronte allo schema proposto, potrebbe essere quella di una rifrazione caleidoscopica, di una dispersione della sorgente in una molteplicità di rivoli non comunicanti, una lettura più attenta invita dunque a riconoscere la consapevolezza con la quale Tasso si confronta con il proprio modello, da cui attinge di volta in volta gli argomenti e le suggestioni più convenienti alle diverse occasioni dialogiche, senza tuttavia rinunciare ad approfondire, nel dipanarsi del suo percorso di dialogista, ogni motivo di riflessione degno di sviluppo.

Il dialogo «La Molza ovvero de l'amore» nella traduzione di Jean Baudoin

Silvia D'Amico

Nel 1643 Tristan l'Hermite, gentiluomo e scrittore di primo piano della corte di Francia, pubblica un'opera di difficile definizione, tra l'autobiografia burlesca e il romanzo picaresco, intitolata *Le page disgracié*. In una pagina famosa, il protagonista-narratore, giovane paggio *alter-ego* dell'autore, racconta un'avventura vissuta a corte, cioè una *querelle* letteraria degenerata in rissa. Il motivo del contendere è la superiorità della *Gerusalemme Liberata* rispetto all'*Eneide*:

Il y eut en la compagnie un grand garçon, fort bien fait, qui dit avec un sourire dédaigneux qu'il n'y avait nulle comparaison à faire de ces deux génies, assurant que le Mantouan surpassait l'autre infiniment. L'audace dont il soutint cette opinion me piqua, je me rangeai soudain de l'autre parti et, bien que je n'ignorasse pas que l'*Enéide* est un parfait modèle du poème héroïque, je mis la *Jérusalem* beaucoup au-dessus de Troie et de Carthage. Pour prouver ce que je disais, je débitai sur-le-champ sept ou huit des plus beaux endroits de l'un et de l'autre auteur et, les comparant l'un à l'autre, fis voir que ceux qui donnaient l'avantage à Virgile n'en jugeaient pas trop judicieusement, et donnaient possible à la pompeuse richesse de sa langue ce qu'ils pourraient accorder avec raison à la sublimité de l'esprit du Tasse¹.

Questa discussione provoca un duello che finisce addirittura per attirare l'attenzione e la reazione del re che ammonisce i cortigiani di rispettare i limiti di comportamento ragionevoli che una discussione letteraria impone. Per quanto nello specchio del rovesciamento parodico della rappresentazione

¹ TRISTAN L'HERMITE, *Le page disgracié*, éd. par J. PRÉVOST, Paris, Gallimard, 1994, pp. 290-291. Sul significato di questa pagina all'interno dell'opera di Tristan e della storia della ricezione del Tasso in Francia nel XVII secolo si veda F. GRAZIANI, *La Querelle du Tasse*, in «Cahiers Tristan l'Hermite», XLIII, 2021 (*Tristan et la poésie du XVI^e siècle*), pp. 91-102.

della corte, il Tasso viene evocato come personaggio cruciale per la riflessione sul rapporto tra letteratura e potere e il suo nome è associato alla disputa cortigiana che si trasforma, burlescamente, in sanguinoso duello. Il fatto che l'episodio venga costruito intorno a questa controversia sull'epica offre un'indicazione sulla notorietà indiscussa dell'autore della *Gerusalemme Liberata* e sulla frequenza con cui i cortigiani francesi dovevano intrattenersi sulle questioni riguardanti la qualità delle epopee e le loro regole. Ci si può chiedere se queste dispute fossero credibili alla corte di Francia o se l'episodio voglia piuttosto esprimere una forma di derisione letteraria dei modelli italiani che veicolavano queste accese *querelles*. Che le avventure del paggio 'in disgrazia' siano da leggere al secondo o al terzo grado, però, in fondo, poco importa per noi rispetto all'evidenza che Tristan sceglie di presentarle in questi termini e che il Tasso viene evocato come autore di primo piano, rappresentativo del clima intellettuale francese dei primi anni '40. Nessun dubbio poi del fatto che la letteratura associata al poema delle crociate e al suo autore venga considerata centrale nella rappresentazione del potere¹.

Oltre alla fortuna delle traduzioni del poema, il duello tra cortigiani raccontato da Tristan l'Hermite si collega anche a un'altra tessera significativa della ricezione francese del Tasso, cioè la presenza di un discorso intitolato *Du poème héroïque*² – che altro non è che la traduzione dei *Discorsi dell'Arte poetica* –³, in chiusura di una raccolta di *Emblèmes* allestita nel 1639, solo quattro anni prima della pubblicazione del *Page disgracié*, dal poligrafo e traduttore Jean Baudoin, che si era distinto, tra il resto, per aver licenziato nel 1626 proprio una traduzione in prosa della *Gerusalemme Liberata*⁴. Il resto

¹ Le domande che suggerisce questo brano sono serie: la letteratura può essere un fattore socialmente destabilizzante? Ha senso ferirsi fisicamente per Virgilio e per il Tasso? In che modo la *querelle* poetica è una minaccia per l'ordine sociale e per il principe? Per una breve ma molto stimolante analisi di questo brano, si veda CH. BIET, *De Don Quichotte au Page disgracié : la passion des lectures compulsives. Le lecteur-personnage, puis auteur, au XVII^e siècle*, in *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, a cura di A. PREDÀ e E. SPARVOLI, Milano, LED, 2018, pp. 177-190, a pp. 187-188.

² JEAN BAUDOIN, *Discours LXXI. Du poème héroïque*, in ID. *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, Jacques Villery, 1639, pp. 577-619.

³ Tasso non viene incluso nella lista degli autori tradotti nell'*Advertissement*: «Je n'ay qu'un mot à vous dire, Lecteur, qui est qu'en la continuation de cet Ouvrage, j'ay fait gloire de me servir advantageusement de quelques Auteurs, anciens et modernes; tels que sont, Seneque, Lucian, Lipse, Bacon, et Scipion Amirato» (BAUDOIN, *Recueil d'emblèmes divers*, pp. nn.); alla p. 577, però, il discorso LXXI presenta il sottotitolo: «Traduit de l'Italien de Torquato Tasso».

⁴ *Hierusalem deslivrée, poème heroïque de Torquato Tasso mis en nostre langue par J. Baudoin*, Paris, Guillemot, 1626, disponibile su Gallica all'indirizzo <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850894x>>.

di questo volume di *Emblèmes* riunisce prose di vario argomento cortigiano, che spaziano dal tema dell'ipocrisia all'arte della guerra, dall'adulazione all'invidia, dall'ingratitude alla collera, dalla virtù alla fortuna, fino all'avarizia, alla libertà, al perdono⁵.

La chiusura della raccolta su una prosa tassiana di argomento epico sembra avvalorare la verosimiglianza, se non la veridicità, dell'episodio messo in scena da Tristan: la raccolta del traduttore riflette l'interesse dei cortigiani francesi verso le discussioni sull'epica come verso le discussioni filosofiche tradizionali sulle virtù, sui vizi e sul potere, e il poligrafo al servizio di un pubblico di corte mette in *ex-ergo*, alla fine del volume, una prosa tratta dall'autore italiano più alla moda, la cui fama rivaleggiava con quella di Virgilio.

In tale contesto non sorprende che anche altre prose del Tasso siano state, in quegli stessi anni, oggetto di traduzione e di pubblicazione come erano oggetto di conversazione i temi trattati. In particolare alcuni dialoghi, discorsi e orazioni vengono tradotti e raccolti da Jean Baudoin nel 1632 con un titolo oltremodo eloquente: *Les Morales de Torquato Tasso*⁶.

È su questa raccolta di prose che vorrei concentrare le mie riflessioni proponendo uno sguardo sui *Dialoghi* dalla prospettiva della ricezione. Dopo una presentazione del progetto complessivo dell'opera, mi concentrerò sull'analisi della traduzione del dialogo *La Molza ovvero de l'amore*⁷.

Questa scelta implica un cambio di prospettiva la cui legittimazione non scontata mi induce a richiamare una questione di fondo essenziale, cioè l'idea che lo studio della ricezione di un'opera possa fornire delle chiavi utili per precisare l'interpretazione del testo originale. In altri termini, l'esempio concreto dell'analisi di un testo tradotto permette di avvalorare l'ipotesi che

⁵ Jean Baudoin dichiara nella lettera dedicatoria: «C'est une suite d'Emblemes assez curieux, que j'ay recuillis sur differentes Matieres; afin que cette diversité mise en ordre dans ce Volume, en rendit les Discours moins ennuyeux, et la lecture plus agreable».

⁶ JEAN BAUDOIN, *Les Morales de Torquato Tasso*, Paris, A. Courbé, 1632. Sull'attività di Jean Baudoin come traduttore dall'italiano e su questa raccolta in particolare va segnalato uno studio di Françoise Graziani, ricco di elementi fondamentali per il nostro discorso: F. GRAZIANI, *Sur le chemin du Tasse: la fidélité du traducteur selon Vigenère, Baudoin et Vion Dalibray*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2003, pp. 203-216. In questo stesso volume, che riunisce gli atti di una giornata «Saulnier» tenutasi in Sorbona nel 2001, si vedano D. MÉNAGER, *Le Messaggiero du Tasse dans la traduction de Jean Baudoin*, pp. 245-256; J. BALSAMO, *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, pp. 11-26, e R. GORRIS CAMOS, *Conclusions*, pp. 257-274, a p. 271. Mi permetto infine di rimandare a un mio studio: S. D'AMICO, *Jean Baudoin traduttore del Tasso: il Discorso della Gelosia*, in «Franco-Italica», xxxi-xxxii, 2007, pp. 5-27.

⁷ BAUDOIN, *De l'Amour, à Lesbie*, in *Les Morales du Tasso*, pp. 372-404.

la ricostruzione dei vari tasselli della storia della lettura di un'opera contribuisca e completi il lavoro filologico dell'editore critico e possa offrire elementi utili, talvolta forse indispensabili, per avvicinarsi se non proprio alla cosiddetta 'volontà dell'autore', quanto meno alla capacità dell'opera di interagire con contesti diversi, a partire da ciò che in essa era dato di leggere⁸.

Sapendo che la traduzione svolge sempre nel Rinascimento, e ancora in questo inizio del Seicento, anche una funzione di commento⁹, nel caso dei *Dialoghi* del Tasso studiare un commento scritto qualche decennio dopo le fasi complesse della stesura e della pubblicazione può costituire un'opportunità preziosa di avvicinamento all'orizzonte d'attesa del suo pubblico e quindi, forse, alle intenzioni del Tasso stesso, se è da accettare l'idea cara all'estetica della ricezione che il discorso dell'opera letteraria nel rispondere alle istanze del contesto le eccede nello stesso tempo e, spostando in avanti le capacità di comprensione della realtà, contribuisce a modificare l'orizzonte d'attesa delle generazioni successive di lettori. Al momento in cui Jean Baudouin traduce per il suo pubblico, sono passati come abbiamo visto circa quarant'anni dalla morte dell'autore e i suoi volumi si rivolgono esplicitamente a un pubblico di corte, il cui immaginario era, almeno per certi versi, verosimilmente ancora molto vicino a quello dei lettori del Tasso – come conferma il loro successo – e nello stesso tempo abbastanza lontano, anche in termini di spazio, da rendere tutti i fenomeni di spostamento attuati nel lavoro del traduttore come altrettanti stimoli ad una rinnovata comprensione dell'originale.

La scommessa è far agire la traduzione come una sorta di velo traslucido dove si profilano in nitida evidenza articolazioni e dettagli del testo di partenza che potrebbero restare in ombra nel corso di una lettura focalizzata unicamente sulla presa diretta e monolingue della ricezione italiana. Se accettiamo l'idea del valore ermeneutico latente che questa rotazione del punto di vista comporta, gli aspetti che diventano più interessanti da studiare sono senz'altro i brani in cui il traduttore si allontana dal testo di partenza. In effetti è proprio la zona di non corrispondenza tra testo di partenza e traduzio-

⁸ Quanto questo concetto della volontà dell'autore sia complesso e in fondo completamente astratto soprattutto nel caso delle prose tassiane – perché sostanzialmente impossibile da ricostruire –, è circostanza nota e ovvia. Proprio per questo motivo, le tracce della lettura dei contemporanei possono essere un indicatore prezioso perché spostano radicalmente l'attenzione su come un testo che comincia a essere disponibile alla lettura attiva un orizzonte interpretativo che ne orienta il valore anche indipendentemente dalla volontà dell'autore, diventando così 'patrimonio' della Repubblica delle lettere e, in questo caso preciso, patrimonio europeo.

⁹ Cfr. G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

ne che rivela quello che esula dalla *communis opinio* cortigiana o erudita che autore italiano e traduttore francese potevano condividere a distanza di qualche decennio. La traduzione quindi, oltre a riflettere fedelmente l'immaginario del pubblico del traduttore – cosa di per sé scontata, ma sempre foriera di possibili ulteriori approfondimenti sul contesto –, permette di tornare a esaminare l'originale con un'attenzione diversa, sapendo che le porzioni di testo che fanno inceppare i meccanismi di 'traduzione automatica' indicano semplicemente ciò che resiste alla trasposizione spontanea del dettato da un orizzonte d'attesa all'altro: gli *impossibilia* vanno perciò interrogati come se potessero rivelarci tratti specifici dello stile tassiano, cioè come gli elementi che racchiudono i messaggi più sommersi e più intimi, quelli che il Tasso rivolgeva in modo quasi iniziatico ai suoi selezionatissimi lettori, reali o immaginari che fossero.

Jean-Michel Gardar, in un contributo sulla sua traduzione della *Gerusalemme Liberata*, cita una frase di Cervantes: «la traduction n'est que l'envers de la tapisserie»¹⁰. Una tale immagine, che testimonia della consapevolezza della complessità di fattori messi in gioco dal lavoro di traduzione, va proprio nella stessa direzione di quanto appena proposto. Se è vero che la traduzione è il rovescio del tessuto, di cui permette di vedere tutti i fili – anche quelli che non si notano in superficie –, è chiaro allora che studiando la traduzione, è lecito aspettarsi di individuare qualche filo che sfugge alla lettura frontale della trama del testo italiano. Sempre Jean-Michel Gardar afferma che «non è il traduttore che traduce, è la lingua»¹¹. Nel caso della traduzione francese dei *Dialoghi*, se io concordo con l'idea che «non è il traduttore che traduce», aggiungerei però che non è neanche la lingua. Come cercherò di dimostrare procedendo al confronto tra i testi, sono piuttosto il gusto estetico in generale e la propensione al discorso filosofico del pubblico francese, degli anni Trenta del Seicento segnatamente, che presiedono alle scelte del traduttore.

Prima di studiare l'insieme del progetto editoriale della traduzione de *Les Morales de Torquato Tasso*, può essere utile richiamare qualche notizia sul traduttore.

Jean Baudoin (1584-1650) è un poligrafo, traduttore da cinque lingue diverse, che ha pubblicato più di 86 titoli tra cui 17 opere personali e 60

¹⁰ J.-M. GARDAR, *Notes d'un traducteur*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di M. MASOERO, Torino, Paravia, 1997, pp. 41-43, a p. 41.

¹¹ Ivi, p. 42.

traduzioni¹². È stato uno dei primi membri dell'*Académie française*, dove è stato ammesso nel 1634, sicuramente grazie alla sua imponente opera di traduttore volta a illustrare e rafforzare il prestigio e i mezzi della lingua francese rispetto alle altre lingue europee. Jean Baudoïn riunisce nella sua attività gli obiettivi editoriali del poligrafo e le attese del cortigiano attento nel sollecitare la protezione dei potenti dedicatari delle sue opere e, come traduttore esperto, trova nel Tasso, non a caso, un autore perfetto per coniugare i due versanti della sua carriera, come si vede esplicitamente dai paratesti delle traduzioni. Anche se le cronache riportano che morì di stenti, non avendo mai potuto raggiungere una situazione sociale solida, e senza alcuna sicurezza materiale, l'elemento essenziale della biografia che influenza le sue scelte come traduttore è soprattutto il fatto che è stato un uomo di corte di primo piano¹³.

Per quanto riguarda la fortuna del Tasso in Francia, Jean Baudoïn è noto soprattutto per aver tradotto la *Gerusalemme Liberata* nel 1626¹⁴. Questa traduzione viene ripubblicata nel 1632 con l'inizio del secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*¹⁵.

Come si collocano queste traduzioni rispetto alla storia della fortuna del Tasso in Francia?

Come hanno messo a fuoco Jean Balsamo, Rosanna Gorris e Françoise Graziani, negli anni '30-'40 del Seicento vedono la luce varie traduzioni del

¹² Cfr. M. CHAUFOUR, *Le moraliste et les images. Recherches sur l'expression emblématique chez Jean Baudoïn (ca. 1584-1650)*, in *Sciences humaines combinées* [En ligne], XII, 2013, URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=329> lh, consulté le 03 avril 2023; A. COPPO, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 133-139; E. DE GENNARO, *Torquato Tasso, Baudoïn et le roman français du XVII^e siècle*, in «Revue de Littérature comparée», LXII, 1988, pp. 495-502; E. BURY, *Jean Baudoïn, traducteur de l'espagnol*, in *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, éd. C. MAZOUER, Éd. InterUniversitaires, 1991, pp. 53-63; Id., *Trois traducteurs français aux XVI^e et XVII^e siècles: Amyot, Baudoïn, d'Ablancourt*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», XCVII, 1997, pp. 361-371; L. PLAZENET, *Écrivain et honnête homme : pour un portrait de Jean Baudoïn*, in J. BAUDOÏN, *L'Histoire nègrepontique*, éditée et présentée par L. PLAZENET, Paris, Champion, 1998, pp. 29-76.

¹³ Elemento che lo avvicina al Tasso, nella cui vicenda esistenziale Jean Baudoïn doveva trovare senz'altro uno specchio gratificante della sua stessa vicenda di autore-traduttore di corte.

¹⁴ *Hierusalem deslivrée, poème heroïque de Torquato Tasso mis en nostre langue par J. Baudoïn*, cit.

¹⁵ JEAN BAUDOÏN, *Avis touchant la Perfection du Poëme, tiré des paroles de l'Authéur au second discours de son Art Poëtique*, prefazione alla seconda edizione della traduzione della *Gerusalemme Liberata* : *La Ierusalem de Torquato Tasso, seconde edition. Corrigée en divers endroits sur l'Original Italien, et augmentée d'un Recueil d'Observations generales sur la Ierusalem de Torquato Tasso; Avec l'Allegorie du Poëme. De l'Argument du poeme epique, tiré de l'authéur, en son premier discours de la Poësie en general. De la version de I. Baudoïn*, Paris, Matthieu Guillemot, 1632.

Tasso: nel 1636 viene tradotto il *Torrismondo*¹⁶, nel 1639 si registrano varie traduzioni dell'*Aminta*¹⁷. Questo fervore di attività traduttiva attorno ai testi tassiani suscita qualche legittima domanda, soprattutto se si pensa che gli editori sembrano volersi rivolgere a un pubblico di cui si supponeva la conoscenza dell'italiano¹⁸. Nella prefazione alla traduzione de *Il Messaggero*, Jean Baudoin afferma infatti di non dubitare del fatto che il destinatario apprezzerà la lettura di questo libro, vista la conoscenza che ha della lingua del suo autore¹⁹.

Questa precisazione sulla conoscenza dell'italiano da parte del pubblico francese del Tasso non è una novità nella storia delle traduzioni del poeta. Già quarant'anni prima, nel 1595, in un momento cruciale della diffusione dei testi tassiani in Francia, a distanza di pochi mesi vengono pubblicate a Parigi due traduzioni della *Gerusalemme Liberata*, una in versi e l'altra in prosa, da due editori rivali, Abel L'Angelier e Mathieu Guillemot (insieme a Nicolas Gilles)²⁰. L'Angelier aveva proposto al suo pubblico anche un'edizione della *Gerusalemme Conquistata* in italiano solo qualche mese prima²¹.

¹⁶ *Le Torrismon du Tasse. Tragédie. Par le Sr Dalibray*, Paris, Denis Houssaye, 1636.

¹⁷ Per una sintesi e un commento dell'apparizione delle traduzioni tassiane in questi anni si veda soprattutto BALSAMO, *L'Arioste et le Tasse*, pp. 20-22.

¹⁸ Jean Balsamo propende però per attenuare significativamente questa circostanza: il pubblico francese della fine del XVI e dell'inizio del XVII secolo, in realtà, sarebbe molto meno indipendente nella lettura in lingua italiana di quanto non vogliano far credere gli editori o gli autori nella sede sempre retoricamente orientata dei paratesti. Si veda in particolare J. BALSAMO, *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI^e siècle*, in *Traduire et adapter à la Renaissance*, études réunies par D. DE COURCELLES, Paris, Ecoles des chartes, 1998, pp. 89-98.

¹⁹ *A Monsieur le Baron de Poyane, in L'Esprit ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille, traitez excellens de Torquato Tasso, mis en nostre langue par Jean Baudoin*, Paris, A. Courbé, 1632, pp. nn.: «Monsieur, bien qu'il soit tres veritable que les Vertus des predecesseurs ne passent pas quelquefois à leurs descendans, si que de louables inclinations; parmi lesquelles je n'appelle pas une des moindres, celle qui apres la gloire des armes, estimee la principale estude de la Noblesse, vous fait cherir à son imitation la lecture des bons Livres. Je ne doute point, Monsieur, que celuy-cy ne soit de ce nombre, et que vous n'en demeuriez bien tost d'accord, *veu la connoissance que vous avez de la langue de son Autheur*; aussi ne l'ay je pas traduit en la nostre, pour me picquer de la vanité de pouvoir adiouster le moindre esclat à sa gloire, mais plustost pour relever la foiblesse de mon style par un raisonnement si haut que le sien, et par la merveilleuse force de ses pensees» (corsivo mio).

²⁰ BALSAMO, *L'Arioste et le Tasse*, p. 22.

²¹ *Di Gerusalemme conquistata del Sig. Torquato Tasso libri XXVIII*, Parigi, Abel l'Angelier, 1595. Su queste traduzioni si veda l'ampia e approfondita ricostruzione di R. GORRIS, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 1996, pp. 47-139, a p. 124; G. PERON, *Le prime traduzioni di Tasso in Francia*, in «*Fedeli, diligenti, chiari e dotti*». *Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, a cura di E. GREGORI, Padova, CLEUP, 2016, pp. 221-257.

Nella lettera al lettore L'Angelier dice che gli è sembrato necessario pubblicare quest'opera sia per la gravità e la bellezza dei versi, sia per il desiderio che i francesi hanno di leggere il poema in lingua italiana. E annuncia subito dopo che pubblicherà qualche canto nelle due lingue; in realtà, verrà pubblicata la traduzione integrale in prosa della *Jerusalem* di Blaise de Vigenère, ma nessuna edizione bilingue vedrà mai la luce presso L'Angelier²².

In questo momento, quindi, il pubblico francese, per dichiarazione esplicita dell'editore, apprezza di poter leggere il poema in italiano. Ma allora perché proporre due traduzioni in francese? Nel 1595, nei mesi che precedono la morte del poeta, i traduttori si confrontano con un poeta famosissimo, considerato come un modello con cui entrare in un rapporto di imitazione/emulazione. Per Blaise de Vigenère la traduzione della *Gerusalemme Liberata* è un esercizio di stile che egli, a sua volta poeta, scienziato e scrittore eclettico, propone al pubblico per sfoggiare la propria perizia e la propria erudizione confrontandosi con il grande Tasso²³. L'interesse è proprio proporre un'opera in francese a un pubblico che dispone anche dello stesso ammiratissimo testo in italiano, perché possa godere dell'esercizio di traduzione come «divertissement» e perché possa ammirare la perizia del poeta francese²⁴.

Trent'anni dopo, quando nel 1626 Jean Baudoin propone la sua traduzione della *Gerusalemme Liberata*, la situazione è diversa. Il Tasso nel frattempo è diventato un autore 'mitico' in senso proprio, cioè la sua fama, le sue opere e soprattutto la sua biografia hanno cominciato a produrre racconti indipendenti dai suoi testi e dalla realtà storica. I suoi supposti amori infelici, la sua malattia, gli aneddoti sui suoi comportamenti eccentrici, la sua sfortuna sociale sono oggetto di curiosità, tanto che Baudoin pubblicherà un *abrégé* della *Vita* del Manso tra i paratesti del primo volume de *Les Morales*. L'«Oracle des meilleurs esprits de son temps» – che ha dato vita a un eroe, Goffredo, considerato «la merveille des plus signalez Guerriers qui furent

²² «Il m'a semblé necessaire (tant pour la gravité et beauté des Vers inimitables de l'Autheur, que pour le desir que je voy que nos François ont de le veoir en sa langue Italienne) de le mettre sur la presse ce que j'ay fait nom suyvnt l'exemplaire par-cy-devant imprimé: mais sur une nouvelle coppie du tout changée et reveue par l'Autheur envoyé de Rome, [...] Esperant en peu de jours vous faire voir quelque chants de ce mesme poeme italiens et françois, vers pour vers l'un devant l'autre», *La Hiérusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise*, par B. D. V. B. [Blaise de Vigenère, bourbonnais], Paris, A. L'Angelier, 1595, pp. nn.

²³ Su Blaise de Vigenère traduttore del Tasso si veda GORRIS, *Tradurre la Gerusalemme Liberata alla corte di Lodovico Gonzaga-Nevers*, in EAD. *Alla corte del Principe*, pp. 47-139.

²⁴ La traduzione era anche una forma di assimilazione dell'opera italiana, vedi BALSAMO, *Traduire de l'italien*, pp. 89-98.

jamais»²⁵ –, si offre come specchio delle qualità dei dedicatari, esempi di onore, di virtù, di cultura.

Lo scopo della traduzione, quindi, è cambiato: non si tratta più di gareggiare con l'immenso poeta vivente per illustrarsi come autore-traduttore, né per illustrare le potenzialità della lingua francese rispetto alla grande poesia italiana, com'era il caso per Blaise de Vigenère, ma si vuole rendere intellegibile un testo considerato autorevole per eccellenza dal punto di vista dei contenuti poetici e morali utili per approfondire le discussioni teoriche sul poema eroico.

Come ha sostenuto in modo molto convincente Françoise Graziani, nel 1626 lo scopo del traduttore non è tanto fornire una traduzione dall'italiano al francese, quanto una traduzione dalla poesia alla prosa, volta a rendere più facilmente accessibile il contenuto del poema e in particolare tutto quello che riguarda la discussione sull'epica²⁶.

Alla luce di questi cambiamenti, non sorprende vedere pubblicata nel 1632 una nuova edizione della *Liberata* con alcune parti dei *Discorsi del poema eroico*. Proprio di questa nuova edizione della traduzione della *Jerusalem Liberata* del 1626 con l'aggiunta dei *Discorsi* parla Baudoin nella lettera ai lettori che accompagna *Les Morales*:

L'extreme plaisir que je pris il y a quelques annees à traduire sa divine *Jerusalem*, qui se reimprime maintenant, avec un Discours du *Poëme heroïque*, m'a donné l'envie d'en faire de mesme des autres escrits qu'il nous a laissez en prose. Bien qu'ils soient tous excellens, et dignes de vostre estime, j'ay creu neantmoins que vous en approuveriez davantage la Version, si je le faisois de ses principaux Traittez²⁷.

Si tratta di un vero e proprio lancio editoriale. Baudoin ripubblica la sua traduzione del poema, corredata, come abbiamo accennato prima, di una parte dei *Discorsi dell'arte poetica* e di altre *pièces liminaires*, e la circostanza è perfetta per pubblicare nello stesso momento una scelta delle migliori prose del grande poeta di cui si vuole avvalorare l'autorità filosofica²⁸.

²⁵ La prefazione *A Monseigneur le Duc de Chevreuse* è consultabile su Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850894x>.

²⁶ GRAZIANI, *Sur le chemin du Tasso*, pp. 203-216.

²⁷ BAUDOIN, *Advertissement aux lecteurs*, in *Les Morales*, pp. nn.

²⁸ Il volume della *Jérusalem* del 1632 è corredata di varie prose: *Observations générales sur la Jérusalem. Allégorie du poëme, De l'Argument du poëme épique, tiré de l'auteur en son premier discours de la poésie en général*. Dicendo che non riprenderà la presentazione delle qualità del Tasso, Baudoin rimanda a quanto ha scritto sul poeta nella traduzione della *Vita* del Manso.

Il Tasso è presentato come modello di virtù nel quale il destinatario può specchiarsi:

Monseigneur, si je n'estois bien certain que la vertu n'est jamais estrangere chez vous ; et que de quelque façon qu'elle soit vestue, vous faites tousiours moins d'estat de ses ornemens exterieurs que de la beauté naturelle ; je me serois montré plus curieux que je n'ay esté, d'habiller à la Françoisé un de ses plus passionnez serviteurs, ayant à vous presenter de ses ouvrages. Pour vous les rendre recommandables, il me suffira de dire, qu'ils sont de Torquato Tasso, qui desirant de paroistre en France, y tiendra sa condition beaucoup meilleure qu'en Italie, si le bonheur veut pour luy, que sous la protection de vostre nom, qui l'attire en cette cour, il y puisse communiquer ses pensées, que j'ay traduittes en nostre langue. Aussi ne doute-je point, Monseigneur, qu'en vostre maison, qui est l'azile ordinaire des gens de cœur et d'esprit, cet excellent homme ne treuve aisement une retraite assurée; et qu'après avoir couru la fortune d'un autre Ovide au service d'un second Auguste, il ne reçoive de vous tout le favorable accueil que vous avez accoustumé de faire aux personnes de son merite. Si vous le jugez digne de vous entretenir à vostre loisir, les belles qualitez de vostre ame l'obligeront à confesser que ces grands Princes qu'il a faict revivre dans ses ouvrages, n'ont pas si bien merité que vous les hautes laüanges qu'il leur a données; qu'au poinct où la renommee et la gloire vous eslevent, ce qui est en vous une verité, n'est proprement en eux qu'une Fable; que vous ne leur cedès ny en naissance, ny en generosité, ny en grandeur de courage; et que vous estes le digne sujet des Vertus les plus illustres qu'il ait descrites en ses Morales. En voicy la version Monseigneur, ou plustost, voicy une mauvaise copie que j'ay tirée sur un parfait original. Mais telle qu'elle est, s'il vous plaist la recevoir, elle vous tesmoignera que je suis, Monseigneur, votre tres humble et tres obeissant serviteur J. Baudoin²⁹.

Il titolo del resto, *Les Morales du Tasso*, non lascia dubbi sulla posizione del traduttore rispetto alle prose: l'esplicito riferimento ai *Moralia* di Plutarco, infatti, rappresenta insieme una dichiarazione del genere letterario e una garanzia di eccellenza, in grado di competere con il modello dei modelli della filosofia morale per i lettori dell'inizio del XVII secolo.

²⁹ *A Monseigneur le Duc de Rets, pair de France*, in *Les Morales*, pp. nn.

Il progetto editoriale propone quattordici prose, divise in tre volumi distinti³⁰. Il primo riunisce dieci dialoghi e discorsi, il secondo due dialoghi e un discorso, e il terzo presenta la traduzione di un unico dialogo.

I. Volume

De la cour	Il Malpiglio overo de la Corte
De l'oïsvité	Oration nell'aprirsi dell'Accademia ferrarese
De la Vertu des Dames illustres	Discorso della virtù femminile e donnesca
De la vertu Héroyque	Discorso della virtù eroica e della carità
Du Mariage	Del maritarsi Discorso al Signor Ercole Tasso
De la Jalousie	Discorso della Gelosia
De l'Amour	La Molza overo de l'Amore
De l'Amitié	Il Manso overo de l'amicizia
De la Compassion	Il N. overo de la pietà
De la paix	Il Rangone overo de la pace

II. Volume

L'Esprit, ou l'Ambassadeur	Il Messaggerio
Le Secretaire	Il Secretario
Le Père de famille	Il Padre di famiglia

III. Volume

De la Noblesse	Il Forno overo de la nobiltà
----------------	------------------------------

³⁰ *Les Morales de Torquato Tasso, où il est traité: de la Cour, de l'Oïsvité, de la Vertu des dames illustres, de la Vertu héroïque, du Mariage, de la Jalousie, de l'Amour, de l'Amitié, de la Compassion et de la Paix*, Paris, A. Courbé, 1632; *L'Esprit ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille, traittez excellens de Torquato Tasso, mis en nostre langue par Jean Baudoin*, Paris, A. Courbé, 1632; *De la Noblesse, dialogue de Torquato Tasso, où il est exactement traité de toutes les prééminences, et des principales marques d'honneur des souverains et des gentilshommes*, Paris, A. Courbé, 1633. Cfr. S. PRANDI, *L'officina di un editore secentesco: Marcantonio Foppa e i Dialoghi del Tasso*, in «Lettere italiane», XLV, 1, 1993, pp. 18-27, su Baudoin a pp. 24-25.

Perché questi titoli e perché in quest'ordine?

Dalla scelta di dieci prose «brevi», proposte secondo il criterio della *varietas* che mima il tono della «conversazione» di corte, si passa a tre prose più impegnative che affrontano temi filosofici, politici ed etici di ampio respiro, per finire con il dialogo sulla nobiltà, pubblicato indipendentemente, che viene quindi presentato come l'apice, il punto d'arrivo dell'intero progetto editoriale³¹.

A me sembra si possa ravvisare un crescendo di intensità «cortigiano-politica»³². L'intento filosofico della pubblicazione è dichiarato. Viene infatti sottolineata l'imitazione di Platone, e in particolare la pertinenza della ripresa del metodo socratico nella ricerca della verità. Nessun dubbio, secondo il traduttore, che da quest'opera si potranno raccogliere meravigliosi frutti, in campo sia morale che estetico :

Voicy le premier que je vous donne, où je veux croire que vous trouverés assez à vous divertir, et particulièrement dans ses Dialogues inimitables, composez à l'imitation de ceux du divin Platon. Là cet excellent Esprit fait un effort ingénieux, pour eslever le Raisonnement humain au dessus de la Methode vulgaire. En quoy certes il suit purement les preceptes de l'Escole de Socrate, où celuy qui se propose d'instruire quelqu'un, le fait avecque tant d'art, sans qu'il semble soutenir aucune opinion, que le Disciple s'esclaircit luy-mesme de ses doutes par ses responses, et treuve la Verité qu'il cherchoit auparavant. De vous dire au reste le merveilleux fruit qu'on peut recueillir de cet ouvrage; si l'on considere comme il faut dans ces instructions morales, la gravité des sentences, la richesse des ornements, la beauté des pensées, le choix des bons mots, et la douceur des periodes, toutes choses, à mon advis, ne sçauroient estre que superflues, apres le iugement que vous estes capables d'en faire³³.

Nella prefazione al secondo volume il traduttore dichiara che la sua opera non vuole aggiungere nulla alla gloria del Tasso, ma piuttosto vuole elevare il suo stile attraverso il ragionamento dell'autore e «la merveilleuse force de ses pensées»³⁴.

³¹ Su questa traduzione si veda D. COSTA, *La prima traduzione francese del Forno tassiano: il Dialogue de la Noblesse di Antoine Le Fèvre de La Boderie*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di M. MASOERO, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 221-231.

³² Questo 'crescendo' dell'intento cortigiano si può constatare anche nelle dediche.

³³ BAUDOIN, *Aux bons espritz, Préface*, in *Les Morales*, pp. nn.

³⁴ «Aussi ne l'ay je pas traduit en la nostre, pour me picquer de la vanité de pouvoir adiouster le moindre esclat à sa gloire, mais plustost pour relever la foiblesse de mon style par un raisonnement si haut que le sien, et par la merveilleuse force de ses pensées»: BAUDOIN, *Aux bons espritz, Préface*, in *Les Morales*, pp. nn.

Siamo quindi di fronte a un esercizio di stile, il cui scopo non è linguistico, ma filosofico. La traduzione, insomma, non serve per rendere accessibile la lingua, ma per spiegare il contenuto filosofico delle prose.

Il traduttore dà anche esplicite indicazioni sul suo metodo traduttivo: dice di aver proceduto con l'intento di esprimersi chiaramente, di adattare il modo di scrivere dell'autore a quello del suo pubblico, di scegliere i più bei passi, senza tener conto né dei nomi propri italiani, né delle particolarità straniere, né delle cose che ha ritenuto che potessero essere dette piacevolmente solo nella lingua dell'Autore. Di tutte queste prose diverse riunite, precisa nella stessa prefazione, ha deciso quindi di fare un corpo unico, e di dividerlo in tre volumi. Presenta pertanto il primo, sperando che i lettori troveranno di che divertirsi³⁵.

De l'Amour, traduzione del dialogo *La Molza ovvero de l'Amore*, è la settima prosa della raccolta parigina e segue il discorso *De la Jalousie*³⁶ con il quale costituisce una sorta di dittico. Se si procede a un confronto 'visivo' tra il testo e la traduzione disponendoli 'a fronte'³⁷, si impongono due osservazioni immediate: innanzitutto il testo italiano è più lungo, segno che il traduttore

³⁵ «J'ay donc mi la main à l'œuvre, avecque dessein de m'exprimer nettement, d'ajouter sa façon decrire à la nostre, et d'en choisir les plus beaux endroits, sans m'attacher ny aux noms propres Italiens, ny aux particularitez estrangeres, ny aux choses que j'ay jugé ne pouvoir estre dites agreablement, qu'en la propre langue de leur Autheur. De toutes ces Diversités jointes ensemble, je me suis advisé d'en faire un corps, et de le diviser en trois Volumes. Voicy le premier que je vous donne, où je veux croire que vous trouverez assez à vous divertir», BAUDOIN, *Aux bons espritz, Préface*, in *Les Morales*, pp. nn.

³⁶ Su questo discorso, pronunciato a Modena in occasione del carnevale del 1577, si veda S. PRANDI, *Variazioni tassiane sul tema della gelosia* [1994], in ID., «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Antenore, 2014, pp. 30-51; G. VAGNI, «Debbiam noi credere quel ch'egli dice?» *Una lettura del dialogo di Torquato Tasso sulla gelosia*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA, G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 [URL: https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/32_03_caputo_morace_vagni.pdf]; S. D'AMICO, *Le Discorso della Gelosia di Torquato Tasso: la doxa d'une passion entre littérature et médecine*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, sous la direction de F. LA BRASCA et A. PERIFANO, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, 2, pp. 59-72. In occasione di una recente giornata di studi dedicata al tema della gelosia, P. ZAJA ha presentato uno studio dal titolo: «*Chi per prova intenda gelosia*»: teoria ed esperienza nel Discorso della gelosia di Torquato Tasso, in «Una paura e sospetto, anzi peste e veleno, chiamata gelosia». *Gelosia e cultura letteraria nel Rinascimento tra Italia ed Europa*, Seminario di Studi, Padova, 21-22 novembre 2022 (in corso di stampa).

³⁷ È quanto propongo, attraverso una scelta di esempi, nell'*Appendice* riportata in fondo all'articolo.

taglia vistosamente alcune parti del dialogo; in secondo luogo, la trama delle citazioni filosofiche è trasposta molto fedelmente. In questo modo, la biblioteca filosofica che il traduttore presenta al lettore francese è esattamente la stessa di quella del Tasso.

Poiché Baudoin non elimina quasi nulla del ragionamento legato alle fonti filosofiche, ci si rende conto facilmente che i tagli riguardano due altri aspetti caratterizzanti del testo tassiano, cioè la cornice del dialogo e le citazioni poetiche evocate dai personaggi³⁸.

Tagliare la cornice del dialogo vuole dire far sparire i personaggi della corte, cancellando quindi il legame del Tasso con l'ambiente cortigiano ben definito e riconoscibile con il quale il poeta vuole restare in relazione e presso il quale vorrebbe trovare protezione. A fronte del variegato interagire di diversi personaggi (Marfisa d'Este, Tarquinia Molza, Ginevra Marzia), che fa di questo dialogo uno dei più letterari del *corpus* tassiano, nella versione francese abbiamo una sola figura femminile, Lesbie. Sostanzialmente questo personaggio non interviene nel ragionamento, essendo un'interlocutrice astratta, come si evince dal suo stesso nome, di convenzionale ambientazione romanzesca, privo di qualunque connotazione personale³⁹. Coerentemente con quanto annunciato nel testo liminare, la traduzione di questo dialogo si stacca in modo radicale dalla contingenza biografica del Tasso, evidentemente considerata come elemento non comprensibile o semplicemente non godibile per il pubblico francese⁴⁰.

Possiamo tentare di ravvisare alcune tendenze generali che caratterizzano il metodo traduttivo di Baudoin.

Innanzitutto Baudoin opera una riduzione sistematica dei riferimenti eruditi. Sparisce, per esempio, il rimando ai dialoghi socratici del *Convito* e del *Fedro*, così come viene omesso nella traduzione il nome del Bembo,

³⁸ Per quanto riguarda l'omissione della cornice, si vedano le citazioni 1, 2, 5, 9, 10, 12 dell'*Appendice*.

³⁹ Secondo l'uso comune dell'epoca, i personaggi reali della corte di Francia vengono evocati con nomi tratti dai romanzi.

⁴⁰ Concordo pienamente con quanto detto da M. RESIDORI, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 113: «Le conversazioni inscenate nei *Dialoghi* hanno uno scopo sostitutivo: ricostruire attraverso la scrittura quella consuetudine dialogica, quegli scambi mondani e intellettuali da cui l'autore è stato escluso con la separazione drammatica dal consorzio umano. Gli interlocutori dei *Dialoghi* sono personaggi reali, che appartengono per lo più (anche se non esclusivamente) al mondo cortigiano frequentato da Tasso; si può addirittura affermare che i *Dialoghi* mettano in scena una specie di corte alternativa e immaginaria, che vive dietro le quinte o negli interstizi di quella reale».

con un effetto di alleggerimento del dettato tassiano⁴¹. Si assiste anche alla trasformazione del dialogo in monologo: laddove nel testo tassiano c'erano interventi o domande dirette di un personaggio, il testo francese presenta una domanda retorica: «Quel est donc ce Royaume, me demandera quel-qu'un et quel le lieu où il tient sa Cour?»⁴², oppure Baudoin ricorre a perifrasi che traducono la domanda diretta⁴². La trasformazione del dialogo in monologo porta il traduttore a semplificare il ragionamento: dove Tasso parla della particolarità degli amori intellettuali rispetto a quelli sensuali, per esempio, Baudoin si limita a evocare 'l'amore' senza tradurre le sottili distinzioni proposte nel testo originale⁴³. Sparisce il riferimento tassiano al purgatorio e al significato di peccato per amore, legato al «troppo o troppo poco di vigore» e al paradiso: in casi come questo, si vede bene che la traduzione svolge anche una funzione di riassunto e di commento⁴⁴. Le citazioni vengono per lo più assorbite nel dettato della prosa, così come sono frequenti le omissioni delle citazioni poetiche. Ci sono porzioni di testo in cui cornice del dialogo e citazioni poetiche coincidono e vengono significativamente entrambe omesse nella traduzione⁴⁵. Vengono tagliati i versi di Dante, Petrarca e Bembo, per lo più riassorbiti nel testo francese con una parafrasi riassuntiva, tranne che in due punti. Il primo riguarda la citazione del verso «Amore e il cor gentil sono una cosa»: Baudoin cita esplicitamente il nome di Dante, non traduce il verso italiano, ma lo parafrasa all'interno di una frase che traduce e commenta nel contempo la prosa del Tasso. È un chiaro esempio in cui la traduzione svolge funzione di commento⁴⁶. L'altro punto è il paragrafo finale, dove il rimando ai *Trionfi* di Petrarca è mantenuto⁴⁷.

Cornice cortigiana, quindi, e citazioni poetiche: sono questi i due elementi del dialogo che non passano le Alpi e che la traduzione mette, per così dire, in *ex-ergo*, se si è disposti ad ammettere che questo confronto tra testo di partenza e testo di arrivo possa essere in qualche misura eloquente. Possiamo allora ritenere che cornice cortigiana e citazioni poetiche siano i due elementi più specificamente legati al pubblico del Tasso? Riprendendo le premesse che ho fatto all'inizio, sarebbero questi dunque, i due elementi che potrebbero

⁴¹ Cfr. citazione n. 3 dell'*Appendice*: T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, Milano, Rizzoli, 1998, p. 809. Tutte le citazioni del dialogo della *Molza* sono tratte da questa edizione.

⁴² Cfr. citazione n. 8 dell'*Appendice*.

⁴³ Cfr. citazione n. 8 dell'*Appendice*.

⁴⁴ Cfr. citazioni nn. 11, 12 e 13 dell'*Appendice*.

⁴⁵ Cfr. citazioni n. 12 dell'*Appendice*.

⁴⁶ Cfr. citazione n. 13 dell'*Appendice*.

⁴⁷ Cfr. citazione n. 14 dell'*Appendice*.

svelare il tratto più profondo del testo, quello che legava intimamente il Tasso ai suoi lettori?

In effetti, per quanto riguarda la cornice, la contingenza biografica in cui il dialogo si situa, non ha ovviamente nessun interesse immediato per l'intrattenimento del pubblico francese degli anni '30 del XVII secolo.

Con la cornice, e in particolare con il personaggio del Forestiero Napolitano, oltre a evocare interlocutori di cui ha bisogno per dare forma a pensieri elaborati nella condizione di forzata solitudine in cui si trova, Tasso esprime anche l'urgenza di dimostrare che il suo *alter-ego*, vittima delle ingiustizie della corte, è in realtà il migliore esempio di cortigiano ideale. Non a caso, infatti, l'autore lo presenta come un filosofo, cioè come il consigliere ideale del principe, secondo il modello degli antichi, citato a più riprese da Castiglione. *La Molza ovvero de l'Amore*, del resto, riprende proprio il noto discorso che, in chiusura del *Libro del Cortegiano*, fa coincidere l'ultima immagine del cortigiano ideale con quella decisiva del cortigiano-filosofo impersonato dal Bembo, in grado con le sue parole di elevare il pensiero dei presenti fino alla contemplazione della visione di Dio. Questo nesso così urgente, bruciante per il Tasso, tra il proprio *alter-ego* e il cortigiano ideale-filosofo dell'amore platonico, per il Baudoin passa totalmente in secondo piano, tanto che lo censura drasticamente a favore della traduzione esatta – ma «anonima», neutra, per così dire, cioè indipendente dal narratore-maschera dell'autore – dei contenuti filosofici del discorso amoroso.

L'altro elemento di distinzione tra la traduzione e il testo tassiano riguarda le citazioni poetiche. Su questo tema mi sembra si impongano due osservazioni. Innanzitutto, la traduzione permette di ricostruire il canone dei poeti italiani che il pubblico francese poteva conoscere e apprezzare, e questo vale per tutta la raccolta de *Les Morales*. In secondo luogo, le omissioni rivelano che il traduttore non capisce, non apprezza, o comunque non ritiene di dover proporre al suo pubblico, la tensione tra discorso filosofico e poesia che caratterizza la prosa tassiana.

In realtà la posta in gioco sarebbe alta, perché si tratterebbe di riconoscere, e rendere in traduzione, il ruolo propriamente filosofico della poesia, e cioè la sua funzione conoscitiva. Il traduttore giudica, invece, i contenuti poetici citati dal Tasso di fatto intraducibili, quindi, da un lato, incomprendibili per il pubblico francese, dall'altro non indispensabili per trasmettere il contenuto filosofico del testo.

Questo dato presenta una contraddizione stimolante: come abbiamo visto, Baudoin traduce e pubblica le prose in concomitanza con la ristampa della traduzione della *Gerusalemme* per lanciare l'opera filosofica del grande

poeta. L'autore italiano viene presentato come genio poetico, di cui è importante, se non fondamentale per il pubblico francese, conoscere il pensiero filosofico, soprattutto in campo morale. Nel concreto della pagina da tradurre, però, Baudoin non riesce a far coesistere per il suo pubblico le fonti filosofiche e le fonti poetiche: deve ridurre in prosa, stemperare le citazioni poetiche, metterle insomma all'ombra e al servizio del pensiero del filosofo, così come aveva messo la forma poetica della *Gerusalemme* al servizio del contenuto, dell'*inventio*, traducendo il poema in prosa.

Se torniamo alla scommessa iniziale, cioè il fatto che la traduzione possa far trasparire in filigrana gli aspetti più 'specifici' del discorso tassiano, direi che questo dialogo è significativo: l'aspetto più 'segreto' che lega il Tasso al suo lettore, quello che i lettori francesi degli anni Trenta non possono condividere facilmente, è l'interdipendenza tra l'autoritratto del cortigiano – sfortunato socialmente ma idealmente perfetto, in quanto apprezzabile ed esperto filosofo come teorizzato e messo in scena dal Castiglione – e l'autoritratto del poeta.

La constatazione della perdita di un nodo così essenziale alla comprensione di questa trama segreta induce allora a chiedersi se la traduzione francese possa aiutare a rispondere alla domanda se i *Dialoghi* hanno un valore filosofico in sé oppure se il loro valore filosofico diventa percettibile nella traduzione (addirittura grazie alla traduzione) e quindi grazie alle aspettative dei lettori francesi.

È certo che *Les Morales du Tasso* consacrano il Tasso in Francia come filosofo, come si evince dal fatto che il contenuto filosofico delle prose viene considerato con grande attenzione e viene infatti tradotto con cura.

Quella che si perde, come detto, è invece la tensione tra le fonti letterarie, le citazioni poetiche e le fonti filosofiche. La grandezza della fama del poeta, insomma, giustifica la traduzione del filosofo, ma, all'interno di ogni singola pagina, l'aspetto teorico del pensiero prevale nettamente sui contenuti poetici, mentre si perde anche il carattere letterario della narrazione (la cornice) a favore dell'attenzione riservata unicamente al ragionamento filosofico.

Torniamo allora, per portare a termine il nostro percorso, alla circostanza evocata all'inizio: perché Baudoin conclude il suo fortunato *Recueil d'Emblèmes* con il discorso *Du poème héroïque*?

Come abbiamo visto, quando la *Hierusalem* viene ripubblicata nel 1632 in una versione in prosa con il discorso *Du poème héroïque*, questa circostanza fa nascere la curiosità di pubblicare gli scritti del Tasso filosofo. Abbiamo anche sottolineato che ciò evidenzia una predilezione per l'aspetto contenutistico e filosofico della poesia, mentre per il Tasso era importante piuttosto

il contrario, cioè testimoniare di fatto che tutto il sapere era al servizio della poesia. Nella traduzione si ricrea la frizione tra poeta e filosofo che è stato il tratto dominante della produzione tassiana per tutta la vita, ma lo iato passa dall'interno della singola pagina alla sfera pubblica dell'iniziativa editoriale. Tale ribaltamento del modello si basa, in fin dei conti, su un equivoco: il Tasso è stato proposto come modello di poesia morale, esaltatore di virtù, al punto che la pubblicazione delle sue prose *Morales*, che ne assicurano il coronamento, sono considerate un'iniziativa editoriale necessaria e pertinente per diffondere modelli di stile e di comportamento. Dieci anni dopo, però, il fatto che a corte ci si ferisca per difendere la superiorità del Tasso rispetto a Virgilio, può diventare oggetto di parodia nel romanzo di Tristan l'Hermitte. Se gli interventi del traduttore mostrano che è ormai perso questo nesso essenziale tra poeta-filosofo e cortigiano, quando il tentativo di riaffermarne il modello scivola nella parodia, la scissione è compiuta in modo irrimediabile. Un tale slittamento connotativo è allora il segno che si è perso il senso che dava valore alla vita di corte e al suo ideale etico ed estetico, cioè il criterio della sprezzatura. Con la perdita di questo punto di equilibrio, si incrina definitivamente anche il ruolo di filosofo che il cortigiano poteva e doveva svolgere presso il principe nel modello ideale della corte di Urbino. Secondo il re di Francia messo in scena da Tristan l'Hermitte, i cortigiani dovrebbero occuparsi di 'cose serie' quando operano per il potere del sovrano, ed essere in grado, invece, di divertirsi e divertire la corte, a partire dal principe stesso, senza però mai mettersi in pericolo, quando si dedicano alla letteratura. Per essere consigliere del principe, il cortigiano francese che legge e apprezza le traduzioni della *Gerusalemme Liberata* e dei *Dialoghi* non ha davvero più bisogno di essere poeta⁴⁸, ma questa separazione degli ambiti decreta di fatto anche la fine della funzione morale esercitata dal consigliere del principe.

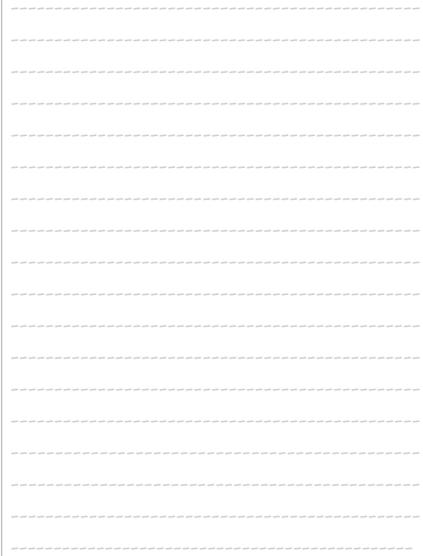
⁴⁸ A differenza del cortigiano ideale di Castiglione: «Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare» (*Il Libro del Cortegiano* I, 44).

Appendice: testo a fronte di alcuni brani del dialogo

1) Esempio di taglio della cornice

Io aveva già pagato il nuovo debito d'un'antica servitù, quantunque la tardanza avesse accresciuto l'obbligo e peravventura diminuita la sodisfazione: e mi ritrovava a la presenza de la illustrissima ed eccellentissima signora donna Marfisa d'Este, signora di lodevoli maniere e d'alto intendimento e di molta bellezza e di molta onestà, dove m'aveva condotto il signore Ippolito Gianluca per vincere in questa parte con la sua molta cortesia la mia contraria fortuna. E quantunque la signora donna Marfisa m'avesse raccolto così domesticamente ch'io poteva depor ogni temenza, nondimeno tra la riverenza e l'umiltà, doppio le prime parole, che furono assai brevi e semplici, non ardiva di parlar di cosa alcuna; laonde la signora Tarquinia Molza, che le sedeva a destra, perché da l'altra mano era la signora Ginevra Marcia, mi disse ch'io ragionassi d'alcuna cosa: e io risposi che le presenti mi porgevano maggior occasione di parlar che ciascun'altra ch'io avessi veduto o udito molti anni sono, ma tutta volta il soggetto avanzava troppo le mie forze. E replicando ella medesima, o pur la signora donna Marfisa, ch'io dicessi qualche nuova diffinitione d'amore, mi fu portato da sedere a l'incontro e mi fu imposto ch'io accettassi quel favore: perché io vergognosamente il faceva per rispetto d'alcune damigelle le quali erano in piedi; e dappoi ch'io sedei, come volle chi poteva comandare, dissi: Nuova diffinitione di quel che sia l'amore, difficilmente si può aspettare da vecchio aman-

Ce m'est une merveille bien estrange, chere Lesbie, que n'ayant jamais esté susceptible d'amour, à ce que vous dittes, vous m'en demandés la definition, et voulés que je vous instruisse d'une chose en laquelle il se trouve èu de Beautés du merite de la votre, qui ne soient naturellement sçavantes. Mais puis que je fais une particuliere profession de vous servir, et qu'il n'est rien, si difficile soit-il, dont je ne croye venir à bout, si vous me le commandés, je suis tres-contant de vous satisfaire en cecy, sçachant bien que pour dire quelque chose d'agreable, il faut necessairement que ce soit vostre Genie qui me l'inspire¹.



te, il quale non sia invecchiato ne l'amore ma ne' fastidi; nondimeno io farò prova se così a l'improvviso mene potesse sovvenire alcuna degna de l'audienza, ma non so certo se mi verrà fatto di ritrovarla, perché non ci ho prima pensato, e non ci ho pensato di molto tempo: laonde que' primi pensieri hanno ceduto a' nuovi e si sono quasi dileguati.

Fate, disse la signora Tarquinia, prova di richiamargli; e io gli risposi: Mi sforzerò, signora, ma voi aiutate il mio sforzo con darmi qualche tempo; e accioché non v'incresca l'indugio, userò un artificio che potrei tener occulto, ma ve lo voglio scoprire con la solita semplicità. E qual artificio è questo? dimandò la Molza. Quello, diss'io, che sogliono usare in corte ne le feste, ne le quali le vecchie molte fiata sono le prime a baciarsi, mentre le giovinette s'adornano: perché, quantunque sia passato quel tempo in cui molte di loro arrivavano nel mezzo o inanzi al fine, non è perduta nondimeno la memoria.

E in qual parte, mi richiese di nuovo la signora Tarquinia, questo artificio è somigliante al vostro? In questo, dissi, che, mentre vo ricercando alcuna nuova definizione d'amore, addurrò prima quelle che sono state da gli altri ritrovate, le quali paragonerò a la mia, quasi giovenetta donna con l'attempate: perciò vorrei che avesse quel privilegio che si suol concedere a l'età giovanile, in cui tutti i difetti si comportano più facilmente e si lodano spesse volte. Senza dubbio, disse la signora Ginevra, per questa cagione sarà più volentieri ascoltata¹.

¹ *Dialoghi*, pp. 809-810.

2) Altro esempio di taglio della cornice.

Allora disse la signora Ginevra: Sono tante che possono far una festa, come avete detto; ma qual vi piace più de l'altre? Perché dovrete aver giudicio de le vecchie ancora, non solo de le giovane, massimamente quando son belle come son queste. E io risposi: Ne farò giudice la signora Tarquinia, ch'è fornita di sottile avvedimento e ornata di molte lettere e di molta dottrina, e voi medesima, quantunque vi reputi anzi nemiche d'amore ch'amiche. E la signora Tarquinia replicò: Noi non vogliamo giudicare se non sentiamo prima le ragioni de le parti, perché non paia che giudichiamo a passione: ditecile dunque. Chi le sa meglio di voi, diss'io, la qual avete lette tutte le cose e tutte ve le ricordate? Ed ella soggiunse: Piacesse a Dio che così fosse; ma come si sia, le ragioni s'ascoltano da' giudici, non s'adducono in favor a le parti, perché si dimostrarebbe l'istessa animosità. E io dissi: Poiché volete pur ascoltar quello che meglio di me sapete, restringerò in brevi parole quelle cose che mi paiono di maggior importanza².

² *Dialoghi*, pp. 812-813.

3) Esempio di riduzione di riferimenti eruditi: sparisce il riferimento ai dialoghi socratici del *Convito* e del *Fedro*, così come viene omissso nella traduzione il nome del Bembo.

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 peraventura la sua propria si manifesti nel Fedro, da Lucrezio e dal Bembo e da grandissimo numero de 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 dela 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'Agostino³.

Toutes ces definitions me semblent reduites à six genres principaux, le premier desquels veut qu'Amour soit proprement un desir, opinion que plusieurs Autheurs ont suivie, et entre les autres Socrate et Lucrece.

Le second genre le fait passer pour une maladie de l'Ame : le troisieme pour une Vertu, comme l'affirme Hierothee : le quatriesme pour un Acte ; le cinquiesme pour une extension de la Volonté ; et le sixiesme pour un doux plaisir, bien que toutesfois cette opinion soit differente de la quatriesme, qui est suivie de tous les Disciples de saint Thomas et de saint Augustin⁴.

³ *Dialoghi*, p. 813.

⁴ *Les Morales*, pp. 378-379.

4) Esempio di trasformazione del dialogo in monologo:

Ad uno di questi tre senza fallo, rispose la signora Tarquinia. Ma paragonando di nuovo, soggiunsi'io, queste tre opinioni tra loro, quale stimeremo più perfetta? Ecci alcuna cosa, diss'ella, più perfetta de la virtù? La virtù, risposi io, è abito, e le cose che sono per abito, peravventura sono men perfette di quelle che sono in atto o sono atto: laonde per questa ragione sarebbe il genere de l'atto più nobile. Sarebbe, rispose la signora Tarquinia, per questa ragione. Tuttavolta, soggiunsi, la virtù de la quale parla Ieroteo non è una de le nostre morali⁵.

Que si quelqu'un me vient obiecter qu'il est à croire apparemment, que la plus vraye-semblable de toutes ces opinions est celle qui réduit l'Amour sous le genre de la Vertu, possible y trouveray-je de la contradiction. Car on ne peut nier que la Vertu ne soit une habitude. Or est il que les choses acquises par habitude sont peut estre moins parfaites que celles qui sont en Acte, ou qui sont un Acte ; si bien que pour cette raison, le genre de l'Acte seroit plus noble que tous les autres. Il me semble neantmoins que cela se doit expliquer de telle sorte, que la Vertu dont parle Hierothée, ne soit point mise au rang des Vertus morales, qui n'agissent point quelquesfois⁶.

⁵ *Dialoghi*, p. 814.

⁶ *Les Morales*, pp. 381-382.

5) Esempio di omissione di un brano della cornice.

Allor disse la signora Tarquinia: Quando io penso a l'amor ch'io porto a la signora donna Marfisa, non posso conchiudere altro, né credo ch'altro conchiuderebbe la signora Ginevra. Ed ella rispose: Tutto quello ch'è in me di buono, se pur ce n'è alcuna parte, deriva da l'amor a questa mia signora o da quello che ella porta a me, che le son umilissima serva. La benevolenza ch'è fra la signora Tarquinia e me nasce ancora da questa concordia: laonde mi pare molto vero quello che disse questo vostro filosofo. Fu santo, diss'io, e teologo anzi che filosofo. Tanto meglio, rispose ella, perché per questa ragione dovrò prestargli maggior credenza; ma dove è la vostra nuova diffinizione? Mettetela al paragone di queste altre vecchie. Allora io soggiunsi: Io mi vergogno che fra l'antiche opinioni, che sono così belle, si mostri giovinetta di così picciola beltà; ma che posso altro che ubbidirvi? E dovrei servirvi, se ci fossi atto; ma voi non mi comandareste cosa a la quale io non fossi acconcio. Ed ella replicò: Orsù, dite. Dirò, signora, risposi, ma siate contenta ch'io non la cavi fuori a l'improvviso. Come a l'improvviso? disse la signora Tarquinia; noi l'abbiamo tanto aspettata. Non vi spiaccia, allora diss'io, d'attenderla ancora, perché l'indugio non sarà a fatto noioso. E che direte in questo mezzo? disse la signora Ginevra. Alcuna opinione de gli altri, soggiunsi io, presso le quali questa ch'io v'apparecchio sarà più facilmente intesa⁷.

⁷ *Dialoghi*, pp. 814-815.

6) Esempio di trasposizione del dialogo in monologo ed esempio di citazione di Petrarca assorbita nel dettato della prosa.

Come, disse la signora Ginevra, l'amore ne la quiete? Chi fu mai più inquieto de gli amanti? Non mi date il torto così tosto, diss'io, ma ascoltate, se vi piace, la mia opinione. L'amore senza fallo è contrario a l'odio, ma l'odio è affetto invecchiato e ira invecchiata, come parve alcuna volta ad Aristotele; onde conviene che l'amore ancor s'ivecchi. Convien senza fallo, rispose la signora Tarquinia, per questa ragione; e io soggiunsi: Ma se l'amor fosse il primo piacere, non s'ivecchierebbe giamai; anzi, subito nato il desiderio, egli si morrebbe, e 'l suo figliuolo sarebbe micidiale del padre, come sono i figliuoli de la vipera. Così averrebbe disse; e io replicai: Desiderio giamai non estinse amore, ma l'accrebbe, sì come fiamma non s'estingue per fiamma,

*Ma sempre l'un per l'altro simil poggia*⁸.

Que si quelqu'un vient opposer à mon opinion, que les Amans sont les hommes du monde qui ont de plus grandes inquietudes ; je luy diray pour response, que l'Amour estant contraire à la Hayne, comme il n'en faut pas douter, puis qu'il est vray, selon Aristote, que la Hayne n'est qu'une colere qu'on laisse vieillir, il ne se peut faire que l'Amour ne vieillisse pareillement. Or si l'Amour consistoit en ce premier plaisir de l'object present, il ne vieilliroit jamais, et mourroit en mesme temps que le desir auroit pris naissance. Ainsi le Père recevroit la mort par l'ingratitude du fils qu'il auroit mis au monde, comme il advient aux Viperes. Or est il qu'il ne se trouvera pas que le desir esteigne jamais l'Amour : au contraire il l'allume, et l'augmente plus fort, comme nous voyons que la flamme ne s'esteint point par la flamme⁹.

⁸ *Dialoghi*, p. 816.

⁹ *Les Morales*, pp. 388-390.

7) Esempio in cui l'annullamento del dialogo porta il traduttore a semplificare il ragionamento.

Io aspettava, disse la signora Tarquinia, che voi diceste ch'egli s'acquetasse nel moto come il cielo, o pur come l'intelletto nostro ne l'intendere, ch'è sua operazione. In questa guisa, diss'io, s'acquetano gli amori intellettuali; ma quelli i quali lasciano alcuna parte al senso e a le fiamme amorose, sono più simili al fuoco, ch'è sotto il cielo de la luna¹⁰.

Il n'est pas toutesfois de cet Amour ny de son mouvement comme de celuy du Ciel, si ce n'est qu'on en veuille comparer les flammes à celles du feu qui est sous le Ciel de la Lune¹¹.

8) Esempio in cui la domanda del personaggio («la signora Ginevra») diventa domanda retorica.

E quale è questo suo regno? disse la signora Ginevra. – Io porrei la sua reggia nel core¹².

Quel est donc ce Royaume, me demandera quelqu'un et quel le lieu où il tient sa Cour? C'est le cœur, du moins je me l' imagine ainsi¹³.

¹⁰ *Dialoghi*, p. 818.

¹¹ *Les Morales*, p. 395.

¹² *Dialoghi*, p. 818.

¹³ *Les Morales*, pp. 397.

9) Brano con una lunga omissione.

Questi, disse la signora Tarquinia, il fanno più tosto bestiale che ragionevole, separandolo co 'l cinto ch'è detto septotransverso da la parte più nobile e legandolo a guisa di cavallo o d'altra bestia ne la stalla; ma, s'io n'ho inteso il vero, non parlano d'ogni amore, ma del sensuale solamente. Platone, dissi io, ragionò de la parte concupiscibile, ne la quale alberga questo affetto, che merita più tosto il nome di cupidigia che d'amore; ma concede l'ira al core, la qual forse si potrebbe chiamar la reggia di quello amore che signoreggia ne gli uomini. Voi contradicete a voi medesimo, disse la signora Tarquinia, perché in qualche vostra composizione dite che 'l tempio d'amore è nel vostro core, ma la reggia è ne gli occhi de la vostra donna¹⁴.

et qu'à le prendre comme il faut, ils n'entendent parler que de l'Amour sensuel; Et ne sert de rien d'alleguer au contraire que le Poètes sont donc bien à blâmer, quand ils disent que le cœur de leurs Maistresses est le Temple d'Amour, et que leurs yeux en sont les Palais¹⁵.

¹⁴ *Dialoghi*, p. 819.

¹⁵ *Les Morales*, pp. 397-398.

10) Esempio di omissione della cornice:

Allora la signora donna Marfisa, levandosi, fu cagione ch'io sorgessi per onorarla; e dapoi di nuovo tornò a sedere e, fattomi dare una sedia appresso un instrumento di musica, mi disse ch'io scrivessi alcuna cosa d'amore. E io, prendendo la penna, feci alcuni versi, ne' quali non compiacqui a me stesso; laonde io le dissi: Eccelentissima signora, io son poco felice poeta, né posso comporre se non tardi e con molta difficoltà. Seguite dunque, disse la signora Tarquinia, il vostro ragionamento. E io soggiunsi: Nulla m'avanza che dire, avendo prima narrate l'opinioni de gli altri e poi detta la mia; ma s'oltre le cose pensate ne debbo aggiungere alcun'altra, io cercherò di prenderla da buon luogo, acciocch'ella sia degna de l'audienza¹⁶.

Mais si quelque chose m'en empesche ; c'est que je n'ay ny l'esprit assez haut, ny le raisonnement assez fort pour un si digne sujet¹⁷.

11) Esempio in cui la traduzione svolge la funzione di riassunto e commento.

altri ch'amor sia semenza in noi d'ogni virtute e d'ogni operazione che meriti pena, e distingue quelle del purgatorio secondo la qualità de' peccati commessi de l'amore: il quale, s'egli si volge a le cose create, erra o per troppo o per poco di vigore.

Allora disse la signora Tarquinia: Poteva anco compartire i premi del paradiso e l'abitazioni de' beati secondo le diverse virtù de l'amore: né so per qual cagione seguisse altra divisione. Non lo fece in guisa diversa, diss'io, che non accenni che la carità è quella la quale dà i luoghi più alti e più bassi: e, come voi sapete, la carità è l'amore¹⁸.

Pour moy je me tiens à l'opinion de ceux qui disent qu'il est à nos ames une semence de toute sorte de vertus.

Ce qui doit s'entendre, à mon avis, non pas de l'Amour profane, mais bien de la Charité, qui n'estant autre chose qu'Amour, nous esleve au dessus de nous mesmes, selon que nos actions sont plus ou moins vertueuses¹⁹.

¹⁶ *Dialoghi*, p. 820.

¹⁷ *Les Morales*, p. 400.

¹⁸ *Dialoghi*, p. 820.

¹⁹ *Les Morales*, p. 401.

12) Esempio in cui cornice e citazioni poetiche coincidono e vengono omesse in traduzione.

ma questo, nel qual voi ponete la quiete, è cagione di tutte quelle pene le quali si purgano nel purgatorio. E io soggiunsi: Questo è torto che mi fate; ma pur, essendomi concesso l'interpretar la mia opinione, posso dir che la quiete nel piacevole si deve intendere di quella quiete ch'è veramente riposo e di quel piacevole che non è mescolato d'alcuna amaritudine.

Ma la signora Marfisa, quasi volesse aiutarmi, soggiunse: Dichiarate la vostra intenzione con vostri versi medesimi, ne' quali dite che la speranza e la fede non entrano nel cielo, ma solo a l'amor è concesso d'entrarvi: perché, s'egli entra nel cielo, conviene che 'l vero amore sia vera quiete. Questo aiuto, diss'io allora, è così buono che niuno teologo lo potrebbe dar migliore; ma s'amore entra solo, direm che nel ritorno egli vada solo o pur a guisa di capitano vittorioso? Solo entra secondo voi, disse la signora Ginevra; e io soggiunsi: Ma non parte solo; perché egli ha seco la fede e la speranza e tutte l'altre virtù parimente, come si legge nel Petrarca:

Con molte sue virtù in lei ristrette;

perché tutte le ordina l'amore in una bella schiera; anzi la virtù medesima non è altro che ordine d'amore. Maraviglioso ordine è questo veramente, disse la signora Tarquinia; ma come e in qual guisa sono ordinate? E io risposi: Io non ho veduto chi le descriva; tutta volta Dante ce ne può dar qualche luce, dicendo che l'amor, il qual si volge al primo bene o ne' secondi misuri se stesso, non possa esser cagione di mal diletto. Allora disse la signora Ginevra: Fate che questa luce vi illustri, ovvero che tutte c'illumini²⁰.

[l'Amour celeste] se fait une entree au Ciel, où il meine apres soy la Foy, l'Esperance et les autres Vertus, qui le suivent toutes avec l'ordre qu'il leur donne²¹.

²⁰ *Dialoghi*, pp. 820-821.

²¹ *Les Morales*, p. 401.

13) Baudoin cita esplicitamente il nome di Dante, non traduce il famoso endecasillabo che definisce l'amor cortese, ma lo parafrasa all'interno di un periodo che traduce e commenta nel contempo : la traduzione svolge una funzione esplicativa.

però fu detto

Amore e cor gentile sono una cosa.

È dunque l'amor quiete: e allora è veramente amore ch'egli è divenuto signor nel suo regno²².

Ainsi peut-on bien avecque Dante appeler une mesme chose le cœur gentil, et l'Amour, pource qu'il n'est jamais bien digne de ce nom, ny jamais en son repos, qu'il ne se soit rendu souverain dans son Royaume²³.

14) Il rimando ai *Trionfi* contenuto nella conclusione è mantenuto nella traduzione:

Se questo è, disse la signora Marfisa, il Petrarca, quando descrisse il trionfo di Laura e la schiera de le sue belle virtù, poteva fare ch'ella trionfasse con Amore: tutta volta trionfava d'Amore. Trionfava di quell'Amor, diss'io, il qual è nutrito di pensieri dolorosi e lascivi,

Fatto signore e dio di gente vana,

a cui lungamente era stato soggetto. Ma 'l vero trionfo d'Amore è quello de la Divinità, co 'l qual nome egli per avventura volle velar gli occulti sensi del suo poema in quella guisa che alcuni sollevano fare ne' misteri. Laus Deo²⁴.

Cela m'oblige à croire qu'en la description que fait Petrarque des hautes Vertus de Laure; il la pouvoit aussi bien faire triompher avec l'Amour, que de l'Amour mesme; j'entends de cet Amour deshonneste, qui ne se nourrissant que de soupirs, et de pensees lascives devient l'Idole des hommes du monde; au lieu que le vray triomphe d'Amour est celui de la Divinité. Mais possible se voulut il servir de ce nom, ainsi que d'un voile, pour couvrir le sens de son Poëme, comme les anciens Poëtes avoient accoustumé de faire des plus hauts et des plus venerables Mysteres²⁵.

²² *Dialoghi*, p. 818.

²³ *Les Morales*, p. 396.

²⁴ *Dialoghi*, p. 822.

²⁵ *Les Morales*, pp. 403-404.

Indice dei nomi

- Agostino di Ippona 146
Alamanni, Luigi 59
Albizi, Camillo 96n
Albonico, Simone 89n, 93n
Alcibiade 95-96
Aldobrandini, Pietro, cardinale 19n
Alessandro Magno 42
Alfano, Giancarlo 45n
Alighieri, Dante 55, 122, 139, 153-154
Alziati, Federica 7, 9
Ammirato, Scipione 43n, 126n
Angeli, Pietro degli vd. Bargeo, Pier Angelio
Antolini, Patrizio 88n
Antoniano, Silvio 36, 38, 56n, 58
Ardissino, Erminia 121n
Ardizio, Curzio 99n
Artico, Tancredi 13n, 41n
Aretino, Pietro 111n
Ariosto, Ludovico 12, 28, 42-44 e nn, 47-49, 51-52 e n, 54, 60, 65
Ariosto, Orazio 43
Aristide 95 e n
Aristotele 16n, 37, 39 e n, 42, 44, 49, 52 e n, 57, 62, 71 e n, 72n, 73-74n, 78-82 e n, 91-92, 94, 96n-97n, 98, 100n, 149
d'Asburgo, Barbara 88n, 92
d'Asburgo, Eleonora 88n
d'Asburgo, Elisabetta 88n
d'Asburgo, Carlo V 44, 93n-94n
d'Asburgo, Massimiliano II 88 e n
d'Asburgo, Rodolfo I 88n
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 134
d'Avila, Luigi 32
Bachtin, Michail Michajlovič 28
Bacon, Francis 126n
Badoer, Federico 33
Baffetti, Giovanni 87n, 103n, 121n, 139n
Ballarini, Marco 12n
Baldassarri, Guido 12n, 20n, 22-23, 27n, 28n, 33n, 48n, 54n, 55 e nn, 67, 79n, 90n, 97n, 107n
Balsamo, Jean 127n, 130, 131n, 132n
Baragetti, Stefania 12n
Bargeo, Pier Angelio 59n
Barilli, Renato 91n
Barucci, Guglielmo 19n
Basile, Bruno 67, 119n, 121n
Baudoin, Jean 125-141
Belisario 53, 59
Bembo, Pietro 43, 138-140, 146
Bendidio, Lucrezia 22n
Bentivoglio, Cornelio 88n
Benzoni, Gino 14n
Biet, Christian 126n
Bloom, Harold 65n
Böhm, Laetitia 33n
Boiardo, Matteo Maria 28, 44
Boillet, Danielle 89n
Bolognetti, Francesco 50-51
Bolzoni, Lina 33n
Boncompagni, Giacomo 88n
Bonfigli, Luigi 41n
Bonnà, Febo 61 e n
Borghesi, Diomede 61n
Borsetto, Luciana 20n, 50n
Bruscagli, Riccardo 13n
Bucchi, Gabriele 128n
Bury, Emmanuel 130n

- Cabani, Maria Cristina 55n
 Canigiani, Bernardo 87n
 Canova, Andrea 13n
 Capobasso, Annapaola 70n, 95n
 Capponi, Orazio 25, 59
 Capriano, Giovan Pietro 46 e nn
 Caputo, Vincenzo 7n, 87n
 Carapezza, Sandra 19n
 Caretti, Lanfranco 13n
 Carini, Anna Maria 67 e n, 95n
 Carlo Magno 44
 Carminati, Clizia 107n
 Castellano, Francesca 137n
 Castellozzi, Massimo 32n
 Castiglione, Baldassarre 11n, 111n,
 140-141, 142n
 Cataneo, Maurizio 88n, 98
 Catone Uticense, Marco Porcio 90
 de Cervantes Saavedra, Miguel 129
 Chambers, David Sanderson 33n
 Chaufour, Marie 130n
 Chemello, Adriana 33n
 Chiarelli, Angelo 7n, 87n, 111n, 121n
 Ciaralli, Antonio 102n
 Ciavolella, Massimo 113n
 Ciccolella, Federica 45n
 Cicerone, Marco Tullio 53, 90, 95n-
 96n, 97-98
 Cimone 95
 Cirone, Giuseppe 95n
 Claudio, Appio, *detto* il Bello 90
 Cleone 95
 Coccapani, Camillo 92 e n
 Coccapani, Ercole 103n
 Comelli, Michele 19n, 20n, 34n
 Contamine, Philippe 93n
 Conti, Natale 22n
 Coppo, Alessandra 130n
 Corsaro, Antonio 121n
 Costa, Daniela 136n
 Costantini, Antonio 96n
 Cotugno, Alessio 91n
 Cox, Virginia 102n, 105n
 de Courcelles, Dominique 131n
 Curione, Gaio Scribonio 90
 D'Amico, Silvia 9, 127n, 137n
 Daniele, Antonio 24n
 Da Pozzo, Giovanni 48n
 Da Rif, Bianca Maria 20n, 50n
 De Gennaro, Enrico 130n
 Delcomminette, Sylvain 101n
 Della Casa, Giovanni 34
 Della Rovere, famiglia 23
 Della Terza, Dante 39n, 61n
 De Maldé, Vania 115n-116n
 pseudo-Demetrio Falereo 22, 24, 67,
 96n-97n
 Demostene 53, 94 e n, 95 e n, 97, 103n
 Denman, Thomas 90n
 De Robertis, Giuseppe 91n
 Descartes, René (Cartesio) 11
 Dione Crisostomo 48n, 70 e n, 95 e n
 Dionisotti, Carlo 27, 30
 Di Santo, Federico 60n
 Divo di Capodistria, Andrea 53 e n, 54
 e n, 63
 Doglio, Maria Luisa 93n
 Dognini, Cristiano 42n
 Dolce, Lodovico 31, 48 e nn
 Donadoni, Eugenio 62n
 Donati, Marcello 61n
 D'Onghia, Luca 93n
 Doni, Anton Francesco 93n
 Eliano, Claudio 48 e n
 Ermogene di Tarso 96n
 Eschine 95 e n
 d'Este, Alfonso 88n
 d'Este, Alfonso II 25, 88n, 92
 d'Este, famiglia 23, 25
 d'Este, Luigi, cardinale 20-22, 24, 90n
 d'Este, Marfisa 138
 Estense Tassoni, Ferrante 23n
 Everson, Jane E. 90n

- Favaro, Maiko 7, 9, 87n, 113n
 Ferretti, Francesco 9, 19n, 21n, 27n, 97n
 Ferro, Roberta 15
 Ferroni, Giovanni 32n
 Ficino, Marsilio 102 e n
 Florescu, Vasile 91n
 Folena, Gianfranco 93n
 Fornari, Simone 44 e n
 Fornaro, Sotera 45n
 Forni, Giorgio 32n
 Fortini, Franco 13n
- Galilei, Galileo 39n
 Galletti, Alfredo 93n
 Gambacorti, Irene 137n
 Gardar, Jean-Michel 129
 Gavray, Marc-Antoine 101n
 Geerts, Walter 107n
 Ghidini, Ottavio 7n, 87n, 122n
 Gianfrancesco, Lorenza 90n
 Gigante, Claudio 9, 13, 14n, 23n, 25n, 27n, 41n, 45n, 51n, 58n, 59n, 63n, 74n, 84-85, 88n, 95n, 109n
 Gilles, Nicolas 131
 Giraldi (Cinzio), Giovan Battista 29-31, 35, 44-48 e nn, 51-52, 54-55, 57
 Girardi, Maria Teresa 9, 24n, 26n, 50 e n, 53n, 54n, 62n, 67, 71n, 95n, 107n
 Goldin, Daniela 93n
 Gonzaga, Scipione 13n, 14 e n, 15, 17, 20n, 21, 23-25, 26n, 35n, 36, 52n, 56, 58, 78, 88n, 94
 Gonzaga, Vincenzo 61n
 Gorris Camos, Rosanna 127n, 130, 131n, 132n
 Granato, Luca 7n, 87n
 Grassi, Liliana 89n
 Grassi, Niccolò, *detto* il Grazia 111n
 Graziiani, Françoise 125n, 127n, 130, 133
 Gregori, Elisa 131n
 Gregorio XIII, papa 35n
- Grilli, Luigi 45n
 Grosser, Hermann 98n
 Gualdo Rosa, Lucia 94n
 Gualengo, Camillo 88n
 Guarini, Battista 15, 88n
 Guarna, Valeria 33n
 Guasti, Cesare 8, 14n, 15n, 25n, 34n, 43n, 69n, 87 e n, 88n-89n, 103n, 110n
 Guillaume, Jean 93n
 Guillemot, Mathieu 131
- d'Hoine, Pieter 101n
- Ieroteo 120, 146-147
 Iłowski, Stanisław 22n
 Iperide 95
 Isocrate 94 e n, 95 e n, 103n
- Jossa, Stefano 48n
 Juri, Amelia 89n
- Katinis, Teodoro 91n, 94n
- La Brasca, Alfredo 137n
 L'Angelier, Abel 131-132
 Larivaille, Paul 39n, 61n
 Lavenia, Vincenzo 22n
 Leone, Valentina 93n
 Lentulo, Lucio Cornelio 90
 Leushuis, Reinier 111n
 Licino, Giovan Battista 14 e n, 15n
 Liguori, Marianna 89n
 Lipsius, Justus (Joost Lips) 126n
 Lombardelli, Orazio 69n, 98 e n
 Longo, Nicola 89n
 Lord, Carnes 102n
 Lucano, Marco Anneo 53
 Luceio, Lucio 90
 Luciano di Samosata 126n
 Lucrezio Caro, Tito 30-32, 43n, 146
- Macera, Ilaria 137n
 Machiavelli, Paolo 22n

- Macrobio, Ambrogio Teodosio 45 e nn,
 47, 50
 Manso, Giovan Battista 132, 133n
 Magno, Celio 37n
 Marcello, Marco Claudio 90
 Marzia, Ginevra 138
 Martelli, Vincenzo 93n-94n, 102
 Martignone, Vercingetorige 116n
 Masi, Giorgio 93n
 Masłowski, Franciszek 22n
 Masoero, Mariarosa 129n, 136n
 Mazouer, Charles 130n
 Mazzacurati, Giancarlo 52n
 Mazzali, Ettore 49n, 74n, 121n
 de' Medici, Caterina 88n
 de' Medici, Francesco I 87n
 Ménager, Daniel 127n
 Metlica, Alessandro 89n
 Molinari, Carla 13n, 37n, 41n
 Molza, Tarquinia 138
 Monti, Vincenzo 53
 Montorfani, Pietro 7n, 87n
 Morace, Rosanna 31n, 32n
 Moretti, Walter 94n
 Mosti, Giulio 108n, 118-119n
 Motolese, Matteo 68n, 95n, 102n
 Motta, Uberto 7, 87n
 Musto, Daniele 93n
 Muzio, Girolamo 44 e n, 45

 Nardi, Florinda 91n
 Navone, Matteo 20n, 49 e n
 de' Nobili, Flaminio 111n, 113n

 Olivadese, Elisabetta 9, 70n, 87, 89n,
 95n
 Omero 12n, 26n, 41-66, 78, 97
 Orazio, Quinto Flacco 30-31, 44
 Ovidio, Publio Nasone 131

 Pasolini, Pier Desiderio 111n
 Paternoster, Annick 107n
 Patrizi, Elisabetta 36n
 Patrizi da Cherso, Francesco 44n, 92
 Pepe, Luigi 94n

 Pericle 95-96
 Perifano, Alfredo 137n
 Pernot, Laurent 94n
 Peron, Gianfelice 131n
 Petrarca, Francesco 18-19, 22, 42, 50,
 67, 139, 149, 153-154
 Petruzzelli, Giuseppina 44n
 Pigna, Giovan Battista 41, 47n, 48 e n,
 51, 54, 57
 Pignatti, Franco 67n, 107n
 Pinelli, Gian Vincenzo 15, 25
 Platone 42, 62, 92, 97n, 101-102 e n,
 103 e n, 105n-106, 107n, 109, 111,
 115-117, 121 e n, 123, 136, 151
 Plazenet, Laurence 130n
 Plinio il Vecchio, Caio Secondo, 90
 Plutarco 42n, 134
 Poliziano, Angelo 45 e n
 Poma, Luigi 11n, 14n, 15, 18-19, 20n,
 21, 22n, 24n, 25n, 37n, 41n, 61n,
 97n
 Porcelli, Bruno 27n
 Pozzi, Mario 83n, 91n, 111n
 Prandi, Stefano 9, 88n, 113n, 115n,
 135n, 137n
 Preda, Alessandra 126n
 Prévost, Jacques 125n
 Procaccioli, Paolo 68n, 95n, 102n
 Prospero, Valentina 30, 45n, 54n

 Quintiliano, Marco Fabio 96n
 Quiviger, François 33n
 Quondam, Amedeo 89n, 111n

 Raffini, Daniel 95n
 Raimondi, Ezio 22, 33n, 87n, 94n,
 102n-103n, 108 e n, 118n
 Rasi, Donatella 33n
 Reale, Giovanni 102nn, 117n
 Reidy, Denis 90n
 Residori, Matteo 11 e n, 20n, 64n, 138n
 Resta, Gianvito 20n, 24n, 88n
 Rondinelli, Ercole 15, 27
 della Rovere, Francesco Maria II 89n
 Ruggiero, Raffaele 56n

- Ruscelli, Girolamo 42-43 e n
 Russo, Emilio 9, 27n, 45n, 56n, 67n-68 e nn, 87n, 95n, 102n, 104n, 107n, 109n, 117n
 Rusu, Marius 95n
- Salmaso, Valentina 12n, 96n
 Salviani, Leonardo 59
 Sampson, Lisa 90n
 Sanseverino, Ferrante, Principe di Salerno 93n, 102
 Sansovino, Francesco 93n
 Santini, Stefano 90n
 Sberlati, Francesco 43n
 Scalabrino, Luca 14n-15n, 35n
 Scarpati, Claudio 16n, 22n
 Scotti, Emanuele 27n
 Segre, Cesare 89 e n
 Seneca, Lucio Anneo 126n
 Serassi, Pierantonio 20n, 24n
 Serra, Alessandro 91n
 Servio, Sulpicio Rufo 90
 Sigonio, Carlo 22
 Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio 53
 Silvestri, Chiara 95n
 Simonetta, Giovanni 33
 Socrate 136, 146
 Solerti, Angelo 22, 24n, 25n, 61n, 67 e n, 87n, 103n, 119n
 Sparvoli, Eleonora 126n
 Spera, Francesco 12n
 Speroni, Sperone 11n, 24 e n, 25 e n, 26n, 49-54 e nn, 57, 58n, 78 e n, 79, 81-82 e n, 83 e nn, 84 e nn, 85-86 e n, 91 e n, 97, 110-111n, 113n, 115
 Strabone 42n
 Stroppa, Sabrina 93n
- Tangri, Daniel 94n
 Tasso, Bernardo 11n, 22, 24n, 25, 29-35, 38-39, 42 e n, 48 e n, 49 e n, 53, 60, 68, 82n, 90, 93n-94n, 102, 110-111n
- Tasso, Cornelia 89n
 Tateo, Francesco 94n
 Tellini, Giulia 137n
 Temistocle 95
 Tesi, Riccardo 17n
 Testa, Simone 90n
 Thibon, Gustave 13n
 Tomasi, Franco 9, 32n, 68 e nn, 89n
 Tommaso d'Aquino 146
 Trissino, Giovan Giorgio 12 e n, 28, 38, 44 e n, 45 e n, 47-48 e n, 52-53, 55, 57, 59 e n, 60 e nn
 Tristan l'Hermitte, François 125-127, 142
 Trovato, Lorenzo 95n
- Vagni, Giacomo 7, 87n, 89n, 102n-103nn, 137n
 Valla, Lorenzo 53, 54n
 Valois, Carlo IX 87n-88n
 Valois, Enrico III 88n
 Varchi, Benedetto 49n
 Vecchi Galli, Paola 13n
 Venier, Domenico 15
 Venturini, Giuseppe 12n
 Vettori, Piero 16n, 22 e n, 23-24
 Vicci, Raffaella 45n
 de Vigenère, Blaise 132-133
 Villari, Susanna 30
 Virgili, Marina 16n, 71n
 Virgilio Marone, Publio 12n, 18-19, 26n, 42-51, 53-58, 65, 84n, 97, 125, 126n, 127, 142
 Volta, Nicole 93n
- Weil, Simone 13
 Weinberg, Bernard 34n, 41n
 Willis, James 45n
- Zaja, Paolo 137n
 Zampese, Cristina 19n
 Zanninella (non identificato) 87n
 Zarra, Giuseppe 93n

