



Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico

Matteo Residori

► To cite this version:

Matteo Residori. Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico. Danielle Boillet, Liliana Grassi. Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento, Maria Pacini Fazzi, pp.19-49, 2011. hal-01413232

HAL Id: hal-01413232

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01413232>

Submitted on 9 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FORME E OCCASIONI DELL'ENCOMIO
TRA CINQUE E SEICENTO

FORMES ET OCCASIONS
DE LA LOUANGE
ENTRE XVI^e ET XVII^e SIÈCLE

a cura di

DANIELLE BOILLET
LILIANA GRASSI

ESTRATTO



maria pacini fazzi editore
2011

MATTEO RESIDORI

Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico

Il dialogo *Il Cataneo ovvero degli idoli*, scritto da Tasso nel 1585, mette in scena una conversazione che s'immagina avvenuta nel 1571 nella villa romana del cardinale Ippolito d'Este. Nelle prime battute del dialogo, il «Forestiero Napoletano», controfigura consueta dell'autore, evoca in termini iperbolici il diluvio di testi celebrativi ispirati alla vittoria di Lepanto:

L'armonia che fanno i corpi celesti, movendosi, non riempie i sensi altramente di quel ch'abbia fatto quella di tanti versi e di tante prose in tante lingue, con tanti stili e con tanta felicità de' lodati e de' lodatori, con tanta gloria de' celebrati e de' celebratori.

In questo armonioso concerto di lodi, fa notare uno degli interlocutori, proprio il Forestiero Napoletano ha brillato per il suo silenzio: «Voi dunque solo pareste muto ne l'armonia del mondo». Come mai? Il poeta riconduce la propria scelta di non scrivere al timore di quella «dispersione» e di quell'«instabilità» che minacciano ogni scrittura «non fondata su la scienza di coloro che scrivono»:

ma suspicai che le carte non fosser come l'arene del mare, le quali picciol tempo ritengono i vestigi impressi, o di non iscrivere in fogli somiglianti a le foglie di Sibilla, perché niuna stabilità hanno le scritture che non siano fondate su la scienza di coloro che scrivono; e l'altre se ne vanno come piume a l'aure del favor popolare e a la grazia de' principi, che passa come fior di primavera.¹

¹ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 749-750.

Attraverso la voce del personaggio Tasso manifesta qui la sua diffidenza verso una scrittura che possiamo definire priva di autonomia, in quanto non ha in se stessa i propri fondamenti e le proprie leggi, ma dipende dall'incerto «favore» del pubblico e dalla «grazia» effimera dei principi. Tale diffidenza caratterizza tutta l'ultima fase della carriera di Tasso, e ispira soprattutto il rifacimento del poema eroico, culminato nel 1593 con la pubblicazione della *Gerusalemme conquistata*.² Ma è naturale che essa si manifesti in particolare a proposito della letteratura di «lode» o «celebrazione», vincolata più di ogni altra ai destinatari e alle occasioni celebrative, e di fatto priva, ancora a quella data, di una qualunque «scienza», cioè di statuto teorico e di normativa specifica.³

Si capisce, d'altronde, che questo problema stia particolarmente a cuore a Tasso: se è vero che non ci restano suoi testi celebrativi della vittoria di Lepanto,⁴ non è meno vero che nella sua lunga carriera di scrittore l'esercizio della «lode» ha avuto uno spazio fondamentale. Non mi riferisco qui agli elogi di principi iscritti, in varia forma e con varia evidenza, nel testo del *Rinaldo*, dell'*Aminta*, della *Gerusalemme*; e neppure a quelli che sono affidati al paratesto di pressoché tutte le sue opere, secondo una consuetudine diffusa, anzi inevitabile, nella società letteraria italiana del secondo Cinquecento. Alludo invece ai testi che alla 'lode' sono interamente dedicati, quelle poesie in genere brevi, appartenenti alla tradizione formale del petrarchismo, che oggi designiamo con l'etichetta leggermente anacronistica di 'liriche' o di 'rime encomiastiche'.⁵ A questo genere di poesia Tasso si dedica lungo tutta

² Almeno secondo l'interpretazione che ne ho proposto nel volume *L'Idea del Poema. Studio sulla "Gerusalemme conquistata" di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, a cui rimando per una trattazione più estesa di questo problema.

³ Per un inquadramento teorico e l'esame di esempi concreti, in una prospettiva europea e su un arco cronologico ampio, rimando alle opere seguenti: LAURENT PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993; OSBORNE BENNET HARDISON, *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in the Renaissance*, Westport (Conn.), Greenwood, 1973; *L'éloge du prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, sous la direction d'I. Cogitore et F. Goyet, Grenoble, Ellug, 2003.

⁴ Con le eccezioni trascurabili di un sonetto per don Giovanni d'Austria (Rime 774) e di qualche accenno nel XX libro della *Gerusalemme conquistata*, come ricorda ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, vol. I, p. 156.

⁵ Si riferisce con ogni probabilità al senso antico del termine il passo della *Cavaletta ovvero de la poesia toscana* in cui i «versi lirici» sono riconosciuti idonei non solo agli «amo-

la sua carriera: i suoi primi versi pubblicati appaiono nel 1561 in una raccolta collettiva in morte della nobildonna Irene di Spilimbergo; e tra le sue ultime rime figurano vari testi in lode di principi e di prelati. Il *corpus* encomiastico del nostro autore, che comprende oltre 1100 poesie, è probabilmente uno dei più cospicui della letteratura di ogni tempo.

Quest'enormità quantitativa incoraggia in genere un'interpretazione 'patologica' della poesia encomiastica tassiana, che viene letta come il documento imbarazzante di un servizio cortigiano degenerato in avvilita servitù. Anche dopo essersi affrancata dai pregiudizi romantici e idealistici, la storia letteraria non può fare a meno di vedere in questa produzione sterminata il sintomo di una crisi al tempo stesso individuale e collettiva: crisi di un individuo dalla biografia tormentata e insieme di una figura professionale, il letterato-cortigiano, che reagisce alla perdita di riconoscimento del suo ruolo col mercimonio sistematico del proprio talento. Non credo che quest'interpretazione vada del tutto abbandonata: la lettura dell'epistolario tassiano, ritmato da lamentele per la «servitù» subita, insistenti richieste di doni, sbrigative compravendite poetiche, basta a farci capire che l'autore stesso viveva con disagio la necessità di guadagnarsi con la scrittura d'encomio sostegno materiale e protezione aristocratica.⁶ Non sembra dunque possibile studiare questi testi in un'ottica neutra e puramente formalistica, prescindendo dalle circostanze storico-biografiche in cui sono nati. Ma se di 'crisi' bisogna continuare a parlare, non ci si potrà esimere dall'obbligo di definirne più precisamente la portata, i modi e i tempi; ci si dovrà d'altronde chiedere se Tasso si limiti a subirla o non tenti invece di elaborare, con gli strumenti della letteratura, una forma di reazione.

La nostra visione del problema è condizionata, e falsata, dalla forma in cui leggiamo oggi la lirica di Tasso. L'edizione delle *Rime* procurata da Angelo Solerti a fine Ottocento, che è ancor oggi l'unica edizione completa disponibile della lirica tassiana, raccoglie tutti i testi encomiastici superstiti

ri» ma anche alle «lodi»: «ne' versi lirici gli amori de le donne e de' fanciulli sono stati cantati, ma più altamente le lodi de' re e de' gli eroi» (*Dialoghi*, p. 675).

⁶ Per un'esemplificazione molto parziale del fenomeno si vedano, nell'epistolario tassiano a cura di C. Guasti (Firenze, Le Monnier, 1852-1855), le lettere n° 330, 367, 808, 814, 815, 826, 1080, 1152, 1395, 1416.

di Tasso disponendoli in ordine cronologico (per lo più ipotetico).⁷ Siamo dunque incoraggiati a leggere queste rime come lo specchio di un percorso cortigiano straordinariamente inquieto e accidentato, specie dopo la reclusione a Sant'Anna, e di una versatilità encomiastica che non arretra di fronte ai compromessi più avvilenti né alle conversioni più acrobatiche. Ma tale sistemazione non corrisponde affatto alla volontà dell'autore. Tasso non ha mai voluto pubblicare tutte le sue rime encomiastiche in ordine cronologico: in lui è molto chiara la distinzione tra una *prassi* encomiastica, da una parte, e, dall'altra, i progetti di pubblicazione di uno o più *libri di poesia* in cui la vena encomiastica può eventualmente trovare posto. La *prassi* encomiastica si caratterizza anche materialmente per la «dispersione» e l'«instabilità» denunciate dal *Cataneo*: rimaste manoscritte, confuse in pubblicazioni collettive, accolte in effimere *plaquettes* celebrative, le rime di Tasso rischiano davvero di perdersi nel vento come le foglie della Sibilla. Un libro di poesia vuol essere invece una rappresentazione selettiva e organica di un'attività poetica unificata dalla figura di un autore e da un certo ideale di poetica, un'opera insomma che trascende le contingenze occasionali e i condizionamenti esterni.

Per avere una visione più esatta della produzione encomiastica di Tasso mi sembra dunque necessario esaminare il posto che il poeta le attribuisce nei suoi vari 'canzonieri' d'autore. Questa prospettiva si è imposta nella critica e nella filologia tassiana fin dagli studi fondamentali di Lanfranco Caretti, e orienta oggi l'impresa dell'edizione nazionale delle *Rime*, che comincia a dare i suoi frutti.⁸ Piuttosto che un'indagine sistematica, impossibile anche

⁷ Il testo di Solerti (TORQUATO TASSO, *Le rime*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902) è stato in seguito ripreso, completato e corretto da altri studiosi, e si legge ora nella bella edizione annotata a cura di Bruno Basile (*Rime*, Roma, Salerno, 1994), che anche noi citeremo salvo indicazione contraria.

⁸ LANFRANCO CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973. Non potendo fornire in questa sede una bibliografia esaustiva degli studi filologici sulle *Rime* (alcuni dei quali saranno citati puntualmente in seguito), rimando all'introduzione e agli apparati dei due volumi sinora usciti dell'edizione nazionale, entrambi a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone e presso le Edizioni dell'Orso di Alessandria: *Rime. Prima Parte – t. I. Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, 2004; *Rime. Terza parte*, 2006.

per ragioni di spazio, le pagine seguenti proporranno una prima ricognizione del problema, soffermandosi sulle tappe essenziali che scandiscono il costituirsi del libro lirico di Tasso. Attraverso tale percorso, più attento dunque all'evoluzione interna che all'impatto esterno della lirica tassiana,⁹ si cercherà di far emergere le dinamiche che conducono il nostro autore a compiere, alla fine della sua carriera, un gesto storicamente decisivo: la definizione della poesia encomiastica come *genere a sé stante*, dotato di uno statuto, di una legittimità, di una genealogia.

È vero che, quando il giovane Tasso comincia a scrivere, l'encomio lirico non sembra identificato come un genere autonomo né nella teoria né nella prassi poetica. Percorrendo i trattati di poetica e retorica del medio e tardo Cinquecento si incontra solo qualche vago accenno a questa forma. Certo, ai letterati cinquecenteschi non era sfuggito che l'encomio era, insieme all'inno, l'unico genere che la *Repubblica* di Platone esentasse, in virtù del suo valore educativo, dalla condanna universale della poesia (*Rep.* X 603D e 607). Ma questo dato non viene sfruttato per giustificare l'esercizio moderno dell'elogio poetico, e neppure per caratterizzarlo in termini specifici. Il riferimento all'encomio antico serve invece, a partire dagli anni 1570, a definire in una logica classicista il genere moderno della lirica nel suo complesso: in quello che è spesso considerato il testo fondatore di una teoria della lirica moderna, le *Lezioni sulla poesia* dell'accademico fiorentino Agnolo Segni (1573), la poesia di Petrarca è presentata infatti come l'erede moderna dell'encomio greco, in quanto essenzialmente dedicata alla «lode» della donna amata.¹⁰ Questa posizione è del resto conforme alla tendenza tipica

⁹ Penso in particolare all'influsso delle rime encomiastiche di Tasso sui poeti della generazione immediatamente successiva alla sua, quella di Marino e Chiabrera, che conoscono la sua poesia non tanto attraverso la tarda sistemazione d'autore (1591-1593), quanto grazie alle numerose edizioni non autorizzate che escono fin dai primi anni ottanta del Cinquecento, tra le quali spiccano, per la «prevalente tipologia encomiastica», le due Vasalini del 1586 e 1587 (*Rime. Terza parte*, cit., p. XX).

¹⁰ «Le rime del nostro Petrarca e sotto questi [gli encomii] e sotto i treni secondo me si possono collocare: sotto gli encomii perché celebra una donna, sotto i treni perché si lamenta come sapete. Sarà adunque il Petrarca poeta lirico et il suo poema citarodia secondo Platone e secondo lui stesso che dice di lui: *E la cetera mia conversa in pianto*», AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* (1573), *Lezione terza*, in *Trattati di poetica e retori-*

della poetica tardo-cinquecentesca a leggere ogni genere letterario attraverso la griglia del codice epidittico, cioè come espressione di lode o di biasimo di un oggetto dato: in questa chiave, ad esempio, i più tardi *Discorsi* di Giason Denores istituiscono, sulla scorta di Aristotele, una correlazione privilegiata tra l'encomio e il poema eroico, che è fatto «per lodar et essaltar i buoni e legittimi principi e per preponergli come una certa idea agli altri che vivono in qualche grandezza».¹¹ È evidente, insomma, che il modello dell'encomio antico e gli schemi della retorica epidittica non servono a isolare nella sua specificità la poesia encomiastica, ma, al contrario, a presentarla come una delle possibili manifestazioni di una poesia che ha comunque nella lode il suo scopo principale e la sua modalità prevalente.

Anche sul piano della prassi poetica, e in particolare nella lirica d'ispirazione petrarchesca, si ha la netta impressione che l'encomio non sia concepito, lungo tutto il Cinquecento, come un genere distinto dagli altri. Il canzoniere di Petrarca come quelli di Bembo e Sannazaro – per citare solo i modelli più influenti della lirica cinquecentesca – frammettono liberamente ai testi amorosi e spirituali poesie di corrispondenza o di omaggio cortigiano. Col passare dei decenni, in realtà, sembra affermarsi una tendenza a concentrare piuttosto verso la fine del libro le rime di tema non amoroso. Quest'evoluzione è evidente, ad esempio, nel passaggio dalla prima (1530) all'ultima (1548) edizione delle *Rime* del Bembo, o in quello dagli *Amori* (1530) alle *Rime* (1560) di Bernardo Tasso; ed è sicuramente incoraggiata, in qualche misura, dalla celebre edizione petrarchesca allestita da Alessandro Vellutello

ca del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, vol. III, Bari, Laterza, 1972, p. 95. Sull'importanza di Segni nella codificazione cinquecentesca della lirica cfr. NICOLA GARDINI, *Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le "Lezioni intorno alla poesia lirica" di Agnolo Segni*, «Studi italiani», VIII, 1995, pp. 29-45 e GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 59 e sgg.

¹¹ GIASON DENORES, *Discorso intorno a' que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche* (1586), in *Trattati di poetica e retorica*, cit., p. 382. Sui rapporti tra epica e discorso epidittico nel Rinascimento cfr. BRIAN VICKERS, *Epic and Epic in the Renaissance*, «New Literary History», XIV, 1983, pp. 497-537. Sulla pervasività del codice epidittico nelle poetiche del tardo Cinquecento cfr. HEINRICH F. PLETT, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 101 sgg.

(1528), che aveva osato ridistribuire i testi di Petrarca in modo da aggiungere alle due parti canoniche *In vita e In morte di madonna Laura* una terza parte, considerata addirittura «fuori de l'opera», contenente le rime di argomento non amoroso né spirituale.¹² Una soluzione così radicale non ha equivalenti, mi sembra, nella pratica media del libro di poesia cinquecentesco, dove le rime estranee al vero e proprio 'romanzo' amoroso possono avere una posizione marginale nella raccolta, ma non ne sono certo escluse. D'altra parte, la *dispositio* non distingue in genere le rime encomiastiche in senso stretto da quelle di lutto, di omaggio letterario, di corrispondenza amichevole, di esortazione politica. Esse sono al contrario riunite in nome di ciò che hanno in comune, la presenza di un *destinatario reale*, che esso sia o meno esplicitamente designato: vengono così a costituire – spesso, si diceva, verso la fine della raccolta – una sorta di periferia o di frontiera del canzoniere, in cui il poeta, deposta la maschera dell'innamorato petrarchesco, rende conto, discretamente ma non senza precisione, della propria esistenza sociale, fatta di amicizie, relazioni letterarie, obblighi cortigiani, e insomma delle condizioni oggettive in cui si svolge il suo esercizio poetico.

È questo il modello strutturale cui si conforma il primo canzoniere tassiano, quello compreso nella raccolta collettiva degli *Accademici Eterei*, stampata a Venezia nel 1567.¹³ Come la critica ha mostrato da tempo, la raccolta ha, nonostante la sua relativa brevità (42 testi), i caratteri di una silloge organica, strutturata secondo un disegno che va senz'altro attribuito all'autore. I primi 32 testi costituiscono un breve canzoniere amoroso, dall'esilissima trama

¹² Nella ricchissima bibliografia di studi sul libro di poesia cinquecentesco vanno ricordati almeno GUGLIELMO GORNI, *Il canzoniere*, in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 113-134; FRANCESCO ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4 (1987), pp. 109-114; SILVIA LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti Critici», XIII, 1979, pp. 265-300; SIMONE ALBONICO, *Ordine e numero: studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006. Sull'edizione del Vellutello si veda GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Padova, Antenore, 1992, pp. 58-88.

¹³ Per una limpida esposizione dei problemi filologici e critici posti da quest'importante raccolta si vedano gli apparati dell'edizione *Rime de gli Accademici Eterei*, a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, introduzione di A. Daniele, Padova, Cedam, 1995.

narrativa, che si conclude con rime di ripudio e di pentimento. Segue una sezione di 6 sonetti in cui si alternano, accomunati dalla modalità allocutiva, testi di corrispondenza e di omaggio; dopodiché si legge un sonetto spirituale con tradizionale funzione conclusiva¹⁴ – anche se, sovrapponendosi il criterio metrico a quello tematico, la silloge comprende ancora due canzoni, una d'amore e una d'omaggio a Leonora d'Este. Il poeta ventitreenne costruisce in questo modo un'immagine ideale di sé in cui alla figura dell'innamorato si affianca nella parte finale della raccolta, con effetto di smorzamento emotivo e di progressiva apertura verso il mondo esterno, quella del letterato inserito in un reticolo di rapporti sociali qualificati con amici, scrittori, protettori. Benché entrato da poco al servizio del cardinale Luigi d'Este, il giovane poeta vuole mostrarsi equidistante rispetto sia alle due istituzioni che fanno da sfondo alla sua prima attività poetica (la Corte e l'Accademia), sia alle famiglie principesche cui deve gratitudine (Della Rovere, Este, Gonzaga). Quest'ideale di equilibrio e di libertà dell'esercizio poetico, pur nel rapporto necessario con un protettore, viene indirettamente evocato dal secondo sonetto di questa breve sezione finale, *In questi colli, in queste istesse rive* (*Rime* 501), che ricorda l'ospitalità offerta dalla corte urbinata a Pietro Bembo, e istituisce un parallelo tra quest'ultimo e il giovane poeta, che ha a sua volta trovato riparo in questo «nido», ma la cui voce ancora «roca» non può certo eguagliare il «canto sì chiaro» del suo predecessore. Alle soglie del suo primo canzoniere – ma avendo già maturato, anche tramite la figura paterna, un'esperienza non del tutto positiva della vita cortigiana –, il giovane Tasso si volge dunque risolutamente all'indietro per fissare un'immagine ideale del rapporto tra il poeta e il principe.¹⁵

A quest'altezza, comunque, la poesia encomiastica non appare ancora a Tasso un genere letterario a sé stante, ma solo il corollario inevitabile della sua attività di poeta cortigiano. Lo dimostra anche il fatto che, qualche anno dopo (1570), nella lettera-testamento inviata all'amico Ercole Rondinelli alla

¹⁴ I sonetti di questa sezione finale sono indirizzati agli Accademici Eterei, alla corte di Urbino, al letterato Bruno Zampeschi, a Scipione Gonzaga, a madama Leonora d'Este malata.

¹⁵ Ma si veda anche AGOSTINO CASU, «*Translata proficit arbor*». *Le imprese 'eteree' nelle 'Rime' del Tasso*, «*Italique*», II (1999), pp. 81-111 (pp. 87-88), che evidenzia nel sonetto una filigrana intertestuale complessa in cui a Bembo si affianca e si sovrappone Della Casa.

vigilia del suo viaggio in Francia, il poeta esclude che si possano raccogliere e pubblicare suoi testi poetici di soggetto altro che amoroso, compresi quelli scritti «per servizio d'alcuno amico».¹⁶ Nonostante lo spazio non del tutto trascurabile che concede loro nella sua prima silloge d'autore, dunque, Tasso definisce ancora queste rime in termini essenzialmente negativi, cioè per opposizione alla tematica amorosa, e mostra di considerarle troppo legate a necessità estrinseche o a occasioni contingenti per meritare una pubblicazione organica.

Le cose cambiano profondamente solo pochi anni dopo. Siamo a Ferrara, alla fine di un decennio in cui Tasso si è conquistato un ruolo eminente a corte grazie a opere, l'*Aminta* e la *Gerusalemme*, che sono anche encomi, condotti con elegante sprezzatura e non senza ambiguità, dei principi d'Este. Nel pieno della crisi drammatica che scoppia tra il 1575 e 1576, e che culmina nel 1579 con la reclusione del poeta a Sant'Anna, si situa un episodio letterario relativamente poco noto: in una data compresa tra il 1578 e il 1580 il poeta raccoglie una sessantina di sue liriche recenti in una silloge dedicata «Alle Signore Principesse di Ferrara». La raccolta, che si conserva in un codice autografo della Biblioteca Ariostea di Ferrara, è stata pubblicata una quindicina d'anni fa da Luciano Capra, suscitando un interesse abbastanza limitato presso i filologi, dato che non rappresenta (a differenza di sillogi manoscritte più tarde) una sistemazione globale della lirica tassiana.¹⁷ Non si può negare

¹⁶ Cfr. *Lettere* n° 13, vol. I, p. 22.

¹⁷ TORQUATO TASSO, *Alle Signore Principesse di Ferrara*. Ripasso del quaderno autografo a cura di L. Capra, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1995. Capra data l'allestimento della raccolta all'estate del 1578, discostandosi in questo dalla ricostruzione di Solerti, che lo collocava nei primissimi tempi della prigionia (1579-1580): *Rime*, cit., pp. 58-59. Cfr. anche, per precisazioni di ordine filologico, CLAUDIA RANZANI, *Due testimoni delle rime del Tasso alle principesse di Ferrara*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzoni, Padova, Antenore, 2003, pp. 569-589, e, per una prima contestualizzazione critica, WALTER MORETTI, *Dalla raccolta di rime per le principesse d'Este alla 'Canzone al Metauro'*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la corte dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi, T. Mattioli e A. T. Ossani, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1999, pp. 185-192.

però che essa costituisca, nella nostra prospettiva, un episodio di un certo rilievo. Composta prevalentemente di testi encomiastici indirizzati a membri della famiglia d'Este, essa ha infatti i caratteri di un vero libro di poesia (architettato nelle sue linee essenziali se non perfettamente compiuto) che il poeta destina esplicitamente a una pubblicazione autonoma.

L'eccezionalità di questa raccolta riflette l'eccezionalità delle circostanze in cui viene allestita. Attraverso di essa il poeta cerca innanzitutto di ricostruire un vincolo cortigiano che si è traumaticamente spezzato: i testi che la compongono sono ritmati da proteste di «fede» – cioè di una lealtà rimasta intatta nonostante le apparenze – e da parallele richieste di «pietà» o di «grazia» rivolte ai protettori offesi. Tutta tesa verso la reintegrazione del poeta nella corte, la silloge si organizza in un'architettura sapiente (anche se non sempre limpida), secondo una logica che è al tempo stesso protocollare, affettiva e simbolica: il primo terzo è dedicato a figure di intercessori, prime fra tutte le principesse Lucrezia e Leonora, che ritardano e preparano l'entrata in scena del Duca Alfonso, destinatario ultimo delle preghiere del poeta e padrone corrucciato del suo destino. Le richieste di grazia e le proteste di lealtà non sono peraltro l'unico contenuto della raccolta, che comprende anche, soprattutto nella sua parte finale, una specie di illustrazione antologica dei talenti encomiastici del poeta, raccogliendo alcuni testi scritti in onore dei protettori estensi prima della disgrazia (per lo più sonetti funebri per i grandi avi del duca: Ercole I e II, Alfonso I, il cardinale Ippolito). A parte queste prove delle proprie benemeritenze cortigiane, che rimandano a un passato abbastanza recente, il tempo che prevale nella silloge è il presente della supplica e dell'attesa angosciata, interrotto da qualche lancinante evocazione della propria «caduta»; solo gli ultimi testi, con le loro insistite movenze da calendario (56, 57, 58, 61; *Rime* 665, 686, 658, 723), accennano a uno sbloccarsi della ruota del tempo, presagio di una possibile redenzione.¹⁸

Nonostante la sua finalità concreta e il suo carattere relativamente composito, la raccolta rivela caratteri di profonda unità, sul piano sia retorico che simbolico. Qui ci interessa rilevarne due in particolare. Il primo è una sorta di confusione o di collusione sistematica tra il codice encomiastico e quello

¹⁸ Qui e di seguito indico in parallelo, quando possibile, i numeri d'ordine nella silloge ferrarese e nell'edizione delle *Rime* a cura di Basile.

amoroso, che si realizza in due modi diversi. È stato osservato, da una parte, che la supplica del poeta ai suoi signori adotta spesso il modulo di ascendenza elegiaca della preghiera dell'innamorato respinto all'amata inflessibile, e comporta quindi la ripresa di stilemi ed espressioni della poesia amorosa dello stesso Tasso.¹⁹ È poi notevole che i testi indirizzati alle principesse o ad altre nobildonne si alternino a testi d'amore per destinatari femminili anonimi, in qualche caso di una certa audacia erotica (2, 6, 9; *Rime* 19, 380, 183).²⁰ La presenza di questi testi mira probabilmente a creare un clima di connivenza nelle cose d'amore tra il poeta e le principesse, prime estimatrici della sua poesia: Tasso prepara il terreno per la supplica evocando i propri contributi a quell'elegante e spregiudicato discorso sull'amore che è uno dei fondamenti della cultura di corte ferrarese.²¹ Ma la raccolta sembra anche suggerire una coincidenza tra l'amore cantato dal poeta e l'amore inteso come forza civilizzatrice, tra il potere pacificatore della poesia e quello della «diva eloquenza» che s'incarna nelle protettrici dell'autore (55, *Rime* 675): le principesse sono trasfigurate in nuove «Giunoni», «Minerve» e «Veneri» che possono placare il loro «Marte» o «Giove» (16, 53; *Rime* 742, 743) e indurlo al perdono del reietto in un clima di conciliazione universale e trionfo primaverile dell'amore, auspicato con toni quasi lucreziani nella canzone conclusiva della raccolta (61, *Rime* 723).

L'altro aspetto caratteristico della silloge è il ricorso sistematico alla mitologia classica, nel quale si può riconoscere un debito di Tasso verso due modelli illustri, uno moderno e uno antico: Annibal Caro e Ovidio. Nel già evocato silenzio cinquecentesco sul genere encomiastico spicca come notevolissima eccezione la polemica tra Caro e Castelvetro intorno alla canzone *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*, polemica scoppiata nel 1554 e protrattasi fino alle soglie degli anni settanta. Non è questa la sede per ripercorrere la celebre *querelle*, che ha un carattere soprattutto linguistico e finisce del resto

¹⁹ GARDENIO GRANATA, *Memorie dei "Tristia" ovidiani nel quaderno autografo di rime del 1578*, in *Il merito e la cortesia*, cit., pp. 193-215.

²⁰ La raccolta comprende anche una serie di 10 ottave dedicate alla *Gelosia* (60) composte probabilmente in occasione di una mascherata di corte.

²¹ Si vedano, su questo tema, le pagine importanti di ANTONIO CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

coll'emanciparsi dal suo oggetto per diventare una virtuosistica schermaglia personale tra i due letterati. Va ricordato però che essa aveva sollevato, almeno indirettamente, la questione della legittimità politica e morale delle iperboli encomiastiche, e aveva d'altra parte mostrato, attraverso il riferimento esteso agli *Inni* di Ronsard, quali forme estreme potesse assumere la pratica dell'encomio nell'ambito di una grande corte monarchica europea.²² Per quanto ci riguarda è notevole che nel passo del *Cataneo* da cui siamo partiti proprio Caro sia citato da un personaggio del dialogo in risposta all'osservazione del Forestiero Napoletano circa la costitutiva «instabilità» della poesia encomiastica: il suo modello appare infatti insuperato nonostante il passare degli anni, al punto che il suo titolo onorifico di «commendatore» viene argutamente rietimologizzato nell'epiteto del 'lodatore' poetico per eccellenza.²³ Certo, nel corso del dialogo verranno espresse profonde riserve sull'uso della mitologia a scopo encomiastico, in cui si era distinto il poeta marchigiano; ma è degno di nota che ancora nelle ultimissime battute del testo venga evocato il fascino persistente di quel modello, cui lo stesso Forestiero Napoletano ammette di esser stato sempre sostanzialmente fedele.²⁴

L'influsso della canzone del Caro si può in effetti riconoscere in non pochi testi tassiani, a cominciare dal proemio della *Liberata*,²⁵ ma forse in nessun testo è più esteso che nella silloge per le principesse estensi, dove Tasso riprende, più che singoli luoghi, una ricetta poetica coerente. I princi-

²² I testi della polemica si possono leggere in ANNIBAL CARO, *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Utet, 1974, pp. 85-258. Fa il punto sulla questione, proponendo osservazioni stimolanti, il recente articolo di STEFANO JOSSA, *Castelvetro, Caro e Ronsard*, in *Ludovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 289-304.

²³ «s'egli fosse vivo, a' gran fatti de' principi grandi non mancherebbe grande e maraviglioso commendatore», *Dialoghi*, p. 750.

²⁴ «A[lessandro] V[itelli]: Quantunque siamo in Roma, cerchiam quel che si convenga ne le lodi de' principi e de' cavalieri: perché la canzona del Caro mi risuona ne la mente, e, pensando a l'armonia de le sue parole, mi par quasi impossibile ch'in altro modo si possa lodevolmente poetare in questa materia. F[orestiero] N[apoletano]: Io come gli altri ho poetato: però non potrei dirvi per esperienza quanta difficoltà ci sia di fare altramente; ma la ragione par che me l'insegni», *Dialoghi*, pp. 780-781.

²⁵ Lo nota Guglielmo Gorni nel suo commento alla canzone, in *Poeti del Cinquecento*, t. I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 550.

pali ingredienti di questa ricetta vi sono riconoscibili: ampiezza delle forme metrico-sintattiche, densità allusiva dei riferimenti, opulenza metaforica, e, appunto, uso della mitologia inteso a divinizzare senza ritegno gli oggetti dell'encomio. Così, i principi di casa d'Este diventano eroi o divinità del *pantheon* classico (Giove, Marte, Ercole, Giunone, Minerva, Venere...) e la nobiltà della loro stirpe sollecita il confronto con le genealogie eroiche (42, *Rime* 565). Ma capita spesso che questa poesia genealogica assuma inflessioni singolari, indagando capziosamente, oltre ai rapporti verticali tra padri e figli, quelli orizzontali tra sorelle e fratelli, all'insegna di un'intimità che supplisce in qualche misura alla dichiarata assenza di una consorte del duca (16, *Rime* 742): vengono così richiamati, foss'anche in funzione di un virtuoso 'superamento', *exempla* problematici come le uova di Leda (8, 12; *Rime* 621, 666), funesti come la pira divisa di Eteocle e Polinice (21, *Rime* 667), e francamente scabrosi come le nozze incestuose di Giove e Giunone o dei faraoni d'Egitto (16, 21; *Rime* 742, 667). È notevole, infine, l'identificazione metaforica, mediata dalla mitologia, tra i destinatari di queste liriche e i corpi celesti: i principi d'Este sono visti ora come stelle lontane e indifferenti, ora come astri soccorrevoli nelle tempeste della vita, ora, infine, come «eterni lumi» che descrivono traiettorie armoniose facendo piovere sugli uomini influssi benefici (12, 14, 17, 20, 28; *Rime* 666, 576, 739, 673, 684). In questo modo la corte viene a coincidere letteralmente con l'orizzonte del poeta, si trasforma in zodiaco scrutato con apprensione, in volta celeste su cui egli scorge, nel gelo della sua solitaria sventura, gli annunci confortanti della primavera (61, *Rime* 723).

Ma veniamo ora a quello che chiamerei il versante 'ovidiano' della raccolta. Si può presumere che si sia imposta fin da subito a Tasso, come si sarebbe imposta poi ai suoi primi biografi, l'analogia tra la sua disgrazia e quella di Ovidio, esiliato da Augusto al culmine della sua fama poetica.²⁶ Ed è stato notato che non mancano in questi versi riprese della poesia ovidiana dell'esilio (soprattutto i *Tristia*), a cominciare dalla rappresentazione della disgrazia del poeta come caduta rovinosa provocata dal *fulmen* scagliato su

²⁶ Il parallelo è proposto già dal Manso (*Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1995, p. 42), ma nell'ambito della ben nota spiegazione amorosa delle «sciagure» del poeta.

di lui da un principe-Giove.²⁷ Si potrebbero proporre altri paralleli, in particolare in una strategia retorica che alterna ammissioni di colpa a orgogliose dichiarazioni di merito; oppure rilevare reticenze nell'uso di un modello che è comunque problematico dal punto di vista morale.²⁸ Quello che mi preme notare, tuttavia, è che Tasso segue Ovidio anche in un uso particolare delle favole antiche, quello che consiste nel cercarvi controfigure o emblemi della propria situazione esistenziale. Nella raccolta si incontrano dunque non pochi 'doppi' mitici o letterari del poeta, che in qualche caso erano citati già nei *Tristia*: Fetonte, punito per il suo volo audace (4, 15, 16; *Rime* 630, 738, 742); Issione, condannato per la sua empietà a un tormento che simboleggia la persecuzione della fortuna (25, *Rime* 696); Ulisse, naufrago bisognoso di accoglienza e di ristoro (54, *Rime* 674). E Tasso propone anche analogie più sorprendenti: con Polissena, vittima di un sacrificio crudele (19, *Rime* 692); con Apollo perseguitato da Giove e accolto da Admeto (4, *Rime* 630); e, nella canzone finale, con Achille a Sciro, escluso dall'«arringo» della gloria e costretto a nascondersi «entro feminea greggia» (61, *Rime* 723).

Queste metamorfosi partecipano alla costruzione di un personaggio sfaccettato e molteplice. Si può dire infatti che sia proprio in questa raccolta che appare per la prima volta nella lirica di Tasso una figura di poeta che non si identifica né con il soggetto 'trascendentale' della tradizione petrarchista, né con il letterato socievole che, come abbiamo visto, occupa gli interstizi o i margini di tanti canzonieri cinquecenteschi.²⁹ La rottura del patto cortigiano

²⁷ Si vedano le note di L. Capra all'edizione citata e il citato articolo di G. GRANATA, *Memorie dei 'Tristia' ovidiani...*

²⁸ Per esempio quando Tasso riprende alla lettera un argomento dei *Tristia* per scagionare il proprio poema da colpe che sono solo del suo autore, eppure rimanda non al precedente delle *Metamorfosi*, ma a quello più edificante dell'*Eneide* salvata dalle fiamme per intervento di Augusto: cfr. il sonetto *Tolse a le fiamme il glorioso Augusto* (32, *Rime* 680) e in particolare i versi 9-13 («Errò il padre, il figliuol la fé scolpita / in fronte porta e se ne gloria e vanta / come servo fedel di note impresso. / L'un piange anche il suo fallo e l'altro canta / il suo signor») che, come segnala Basile nel suo commento, riecheggiano *Tristia* III 14, 9-12.

²⁹ La componente autobiografica della poesia encomiastica tassiana è stata ampiamente illustrata, ma per un periodo precedente a quello qui esaminato, da MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Quando «appare la persona del poeta»*. Saggio sulle rime autobiografiche del Tasso (1557-1579), «Revue des Études Italiennes», XLII, 1997, pp. 55-84. Quella di «au-

tra il principe e il poeta impone a quest'ultimo di venire in primo piano per giustificare se stesso e mettere in scena le proprie sofferenze. La consuetudine affettuosa con i signori, che aveva dato al loro «nobil servo» e «compagno» l'illusione di un'impossibile parità, è venuta meno: ne risulta un senso di esclusione quasi metafisica («Da' nepoti d'Adamo, / oimé, chi mi divide?»), da cui il poeta si sente autorizzato a considerare i suoi protettori non solo come oggetti di lode ma anche come destinatari del racconto patetico della sua «acerba historia» (21, *Rime* 667, vv. 50, 53-54, 30-32). La poesia encomiastica diventa così per Tasso la sede privilegiata di un autobiografismo lirico di tipo nuovo, che ha le sue radici nel modello della poesia elegiaca latina ma che deve probabilmente qualcosa anche alla contemporanea cultura impresistica. Come un inventore di imprese, infatti, Tasso si appropria delle immagini mitiche attraverso un'interpretazione ingegnosa che ne privilegia una valenza particolare ma al tempo stesso lascia sussistere un alone di ambiguità: grazie al mito l'autobiografia poetica può dunque suggerire anche ciò che non è apertamente dicibile.³⁰ Tra i molti esempi possibili andrebbe citato per esteso il sonetto *Aspirava, Signor, novo Fetonte* (15, *Rime* 738), in cui Tasso applica alla propria vicenda uno dei miti centrali dell'immaginario estense, quello appunto della caduta di Fetonte, per condannare i propri eccessi di ambizione ma al tempo stesso prefigurare la propria rinascita come «cigno» canoro.³¹ Meno

tobiografismo trascendentale» è una formula critica applicata a Petrarca da Gianfranco Contini e ripresa recentemente per la lirica cinquecentesca da G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 107 e sgg.

³⁰ Il che spiega perché queste rime sollecitino spesso penetranti indagini di tipo psicanalitico: si vedano in particolare il saggio di GIOVANNA RABITTI, *Le 'rime della crisi' tra caos e ordinamento in Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, A. Ghinato e R. Ziosi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 341-358, e, su un celebre testo che non appartiene a questa raccolta pur essendole più o meno coevo, JULIANA SCHIESARI, *The victim's discourse: Torquato Tasso's Canzone al Metauro*, «Stanford Italian Review», 1985, pp. 189-203.

³¹ Cfr. MARCELLO COLANNINO, *Gli echi del precipizio. Il mito di Fetonte nelle "Rime" di Tasso*, «Studi Tassiani», XLIV, 1996, pp. 135-146. Sulla diffusione di questo mito in ambito estense si veda DENNIS LOONEY, *Il mito di Fetonte ed altri miti luttuosi nel rinascimento ferrarese*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 151-161, e, a cura dello stesso Looney e di D. Shemek, *Phaethon's Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*, «Medieval and Renaissance Texts and Studies», Tempe, Arizona State University Press, 2005.

noto, ma non meno notevole, è il sonetto in cui, come già accennato, il poeta indossa i panni di Polissena condannata a morte (19, *Rime* 692):

L'ombra superba del crudel Pelide
 chiese vergin illustre al campo argivo
 e 'ngorda del real sangue cattivo
 su l'alta tomba in su 'l mattin si vide.
 Scenda in suo scorno del pietoso Alcide
 l'alma cortese, e prigionier, che privo
 quasi è di vita, in libertade e vivo
 per gratia torni. Ecco a' miei preghi arride,
 ecco s'apre la terra, o pure è il cielo
 che si disserra e che dal manco lato
 lampeggia? O tuona il cielo, o 'l suol rimbomba.
 Pur per nube veggio io, quasi per velo,
 co 'l padre il figlio in deità traslato
 sovra aureo nembo, et odo un suon di tromba.

La prima quartina ricorda i dati essenziali dell'episodio mitico: lo spettro di Achille, apparso sulla sua tomba, esige dal figlio Neottolomo il sacrificio di Polissena, da lui amata ma responsabile della sua morte per mano di Paride. Trasposto al presente per mezzo di una trama ingegnosa di antitesi e corrispondenze, questo schema mitico permette al poeta di ottenere contemporaneamente tre risultati: invocare la grazia per se stesso, celebrare la magnanimità del defunto duca Ercole II, annunciare e anzi inscenare l'apoteosi del di lui figlio Alfonso II. Il perno di questo congegno encomiastico è la sconcertante identificazione dell'autore con la vergine troiana: identificazione che oblitera completamente la colpa del poeta, presentandolo come vittima innocente di un sacrificio destinato a placare l'ira di un grande, e che addirittura carica di un'implicita tensione erotica l'ostilità ducale nei suoi confronti, se è vero che la richiesta crudele di Achille non era che il capovolgimento del suo amore per la fanciulla. Mettendo così in scena «il rituale celebrativo della propria vittimizzazione»,³² il poeta attribuisce al proprio

³² G. RABITTI, *Le 'rime della crisi'*, cit., p. 350.

destino una centralità inedita nella lode dei signori: è per salvare lui che l'ombra di Ercole si manifesta, è per aver salvato lui che Alfonso meriterà di raggiungere il padre nel cielo della gloria. E le due terzine fanno abilmente coincidere, nella concitazione di un presente allucinatorio, l'esaudimento della preghiera del poeta e gli effetti divinizzanti di una lode poetica che declina con sapienza il registro di un'energia numinosa.

Se la raccolta per le principesse non approda alla stampa non sarà dunque solo per ragioni esterne, ma anche perché Tasso vi adempie i suoi obblighi encomiastici in modo troppo poco ortodosso. Del resto, l'autore stesso confesserà in seguito parecchie di queste rime, considerandole un'espressione di «pazzia», e si guarderà bene dal riprenderle nelle sue raccolte più tarde.³³ Significativamente, la loro prima fortuna sarà dovuta piuttosto a un'interpretazione biografica e anzi quasi romanzesca: quella che ne propone, citandone un certo numero a corredo del proprio racconto, Giovan Battista Manso nella sua *Vita di Torquato Tasso*.³⁴

Durante la reclusione a Sant'Anna si consuma la rottura di Tasso con la corte estense ed entra in crisi, più in generale, il modello di relazione virtuosa tra il poeta e il principe che era ancora vagheggiato – attraverso i modelli ideali di Omero-Alessandro Magno e Virgilio-Augusto – nella raccolta ferrarese.³⁵ A partire dalla prigionia, come abbiamo ricordato, si registra una vera esplosione quantitativa della produzione encomiastica di Tasso, che con le sue rime cerca sia di ottenere la liberazione sia di trovare nuovi protettori

³³ È probabile infatti che Tasso si riferisca proprio a questi testi quando scrive a Scipione Gonzaga, nel settembre 1580, manifestandogli l'intenzione di fare una «diligentissima scelta» delle sue rime: «ce ne sono molti [= sonetti] i quali mi sono usciti da le mani ne la mia pazzia, i quali per migliaia di scudi non vorrei che si vedessero...», *Lettere* n° 136, vol. II, pp. 95-96.

³⁴ Le citazioni si concentrano in particolare nel capitolo XIII della prima parte della *Vita* (pp. 89-100 dell'edizione citata).

³⁵ Il sonetto 33 (*Rime* 681) ricorda la venerazione dimostrata da Alessandro ai poemi omerici, per i quali il macedone avrebbe fatto costruire uno scrigno prezioso (episodio narrato da Plutarco, *Vita di Alessandro*, xxvi, a cui si allude anche nelle *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995, p. 82). Il modello di Virgilio è ricordato invece nei sonetti 32 e 46 (*Rime* 680 e 724).

altolocati. Ma è in quegli stessi anni, per far fronte alle edizioni non autorizzate delle sue liriche, che il poeta inizia a concepire una sistemazione complessiva delle proprie *Rime* nella quale la poesia encomiastica si vede riconoscere un posto di rilievo e al tempo stesso viene confinata per così dire entro il recinto della letteratura.

Non posso qui ricostruire le tappe intermedie di tale sistemazione, né in particolare soffermarmi sui due codici, ora all'Estense di Modena, in cui, intorno al 1585, essa viene abbozzata.³⁶ Basterà ricordare che è verso la fine degli anni ottanta che Tasso enuncia per la prima volta in una lettera il principio fondamentale che la organizza, quello di una tripartizione tematica in rime *d'amore*, *d'encomio* e *sacre*.³⁷ È difficile sopravvalutare l'importanza storica dell'invenzione di questo schema classificatorio, che ha avuto nella nostra tradizione letteraria un'importanza tale che è per noi quasi inevitabile retrodarlo o considerarlo 'naturale'. Non è meno difficile, d'altronde, ricostruirne le origini: i modelli allora disponibili di articolazione interna di libri di poesia erano in genere ben più eteroclitici, come per esempio quello di una raccolta cui si riconosce in genere un ruolo di svolta, le *Nuove fiamme* di Ludovico Paterno (1568), che mescola criteri metrici, generici e tematici.³⁸

³⁶ Su questa silloge di 148 testi, che peraltro accoglie, accanto alle poesie d'encomio, altri testi a vario titolo 'irregolari', cfr. LUCA MILITE, *I manoscritti E₁ e F₂ delle Rime del Tasso*, «Studi Tassiani», XXXVIII, 1990, pp. 41-70.

³⁷ «Vorrei che le rime e le prose fossero stampate separatamente in bellissima stampa, in foglio o almeno in quarto; e che l'une e l'altre fossero distinte in tre volumi: quelle d'amori, e di lodi, e di composizioni sacre o spirituali, che vogliamo chiamarle; queste, di lettere, di dialogi, e di discorsi» (ad A. Costantini, Mantova, da Roma, 1 novembre 1589, *Lettere* n° 1183, vol. IV, p. 255); e si veda anche la lettera al Giolito di due anni dopo (*Lettere*, n° 1335, vol. V). Su questa sistemazione, ampiamente commentata dalla critica tassiana, si vedano almeno le osservazioni di ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», I, gennaio-aprile 1984, pp. 80-81. Per le incoerenze che malgrado tutto permangono nelle indicazioni tassiane, cfr. le osservazioni di L. Poma citate in *Rime. Terza parte*, pp. XIV-XV.

³⁸ Le *Nuove fiamme* del Paterno sono divise in cinque libri, dedicati rispettivamente a (I) «sonetti e canzoni pastorali», (II) «stanze», (III) «elegie», (IV) «egloghe marittime, amorose, lugubri, illustri & Varie», (V) «nenie e tumuli». Sul ruolo cruciale che avrebbe svolto questa raccolta, sottolineato già da critici del primo Seicento, cfr. G. GORNI, *Il*

il confronto fa piuttosto risaltare la limpidezza e la compiutezza armonica della tripartizione tassiana, qualità che si ritrovano nel parallelo progetto di organizzare gli scritti in prosa in *Dialoghi, Discorsi, Lettere*.³⁹ Va sottolineato, in ogni caso, che questa tripartizione annulla molte zone intermedie e soprattutto sacrifica recisamente alla centralità dell'encomio una serie di generi che a questa tipologia non sono affatto riducibili, per esempio le rime d'occasione o di corrispondenza.

L'esito definitivo di questa sistemazione d'autore della lirica tassiana consiste, com'è noto, nella *Prima* e nella *Seconda parte delle Rime*, pubblicate rispettivamente a Mantova (Osanna) e a Brescia (Marchetti) nel 1591 e nel 1593. Ad esse va probabilmente aggiunta una *Terza parte*, che è stata ricostruita con acribia ma non senza rischi dai filologi della scuola pavese di Luigi Poma ed è da poco disponibile (a differenza delle due precedenti) in un volume dell'edizione nazionale tassiana:⁴⁰ di quest'ultima, che riunisce testi d'encomio e sacri, ho però deciso di non tener conto in questa sede, se non altro perché non è stata pubblicata per cura dall'autore e appare quantomeno incompiuta. La prima constatazione che s'impone è che il progetto annunciato viene realizzato solo imperfettamente, e che d'altra parte molti elementi ne attenuano il rigore geometrico. Va notato, prima di tutto, che la ripartizione tematica non è annunciata dal titolo: bisogna leggere almeno la lettera prefatoria per accorgersi che la *Prima parte* è dedicata alle rime d'amore, mentre la *Seconda* ospita rime d'encomio.⁴¹ Si direbbe poi che il poeta non abbia potuto, o

canzoniere, cit., pp. 113-114 e AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, p. 72.

³⁹ Forse l'unico precedente cui si possa attribuire un ruolo di modello, certo riecheggiato molto alla lontana, è la tripartizione dantesca della materia poetica illustre in *salus, amor, virtus*, commentata da Tasso nel dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* (*Dialoghi*, p. 697 e sgg.).

⁴⁰ Sui criteri che hanno guidato la ricostruzione del testo, operata da F. Gavazzeni e V. Martignone sulla base degli studi di L. Poma, si veda l'introduzione all'edizione citata della *Terza parte*.

⁴¹ Da questo punto di vista non si è poi molto lontani dall'assetto proposto da Bernardo Tasso nell'edizione definitiva delle sue *Rime* in cinque libri (1560), i due ultimi dei quali sono di fatto interamente dedicati a testi di corrispondenza, di omaggio, di compianto funebre (senza che il paratesto lo menzioni in alcun modo).

voluto, applicare fino in fondo la distinzione tematica annunciata: la *Prima parte* contiene anche qualche testo d'encomio, mentre nella *Seconda* appaiono rime che sono evidentemente d'amore (in prevalenza, ma non solo, *ad istanza d'altri*). Infine – ed è un dato essenziale – alla distinzione tematica (*amore/encomio*) si sovrappone quella di genere (*maschile/femminile*) per creare con la *Seconda parte* una sorta di stadio intermedio, vale a dire una raccolta di rime dedicate esclusivamente a donne (come quelle d'amore della prima parte) ma già atteggiata nelle forme dell'encomio (che avrà oggetti prevalentemente maschili nella *Terza parte* postuma).

Concentriamoci ora su questa *Seconda parte*, che comprende 98 testi di vario metro, preceduti per lo più da *argomenti*, e accompagnati, fino al numero 78, da *esposizioni* in prosa dell'autore.⁴² Quasi cento rime sono tante (una misura canonica per un intero canzoniere cinquecentesco, a partire dal modello di Sannazaro), ma restano poche – anche tenuto conto del vincolo di 'genere' che si è detto – rispetto all'insieme della produzione encomiastica tassiana. A che criterio obbedisce la selezione? Una prima risposta si trova nella lettera prefatoria alla Duchessa di Mantova, cui è dedicata la raccolta (come a suo marito Vincenzo Gonzaga era stata dedicata la *Prima parte*): «Degnisi Vostra Altezza di raccoglierle nela sua protettione, accioché la sua lode, e quella di molte altre a lei congiunte da parentado o da amicitia, siano lette con laude, o almeno senza biasimo de l'autore». A parte il rispecchiamento della «lode» della nobildonna nella «laude» dell'«autore», su cui bisognerà tornare,⁴³ queste righe mostrano che il primo criterio di selezione è di tipo cortigiano, e mette la *Seconda parte* sotto il segno dei Gonzaga, a cui all'epo-

⁴² Le citazioni sono tratte da un esemplare della stampa Marchetti conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (8-BL-7008-2); per ogni testo citato, accanto al numero d'ordine nella stampa bresciana, rinvio per comodità del lettore anche alla numerazione della vulgata. Sugli aspetti filologici di questa edizione si veda ISABELLA BAGLIANI, *Per l'edizione critica della seconda parte delle rime di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso*, cit., pp. 85-106. Per una prima ricognizione critica si legga invece LUISELLA GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, «Studi tassiani», XLIX-L, 2001-2002, pp. 47-65, le cui osservazioni sono in parte riprese nelle mie pagine.

⁴³ Si può intanto notare che un analogo parallelismo si trovava già nel passo citato del *Cataneo*: «...con tanta felicità de' lodati e de' lodatori, con tanta gloria de' celebrati e de' celebratori».

ca Tasso tornava a guardare come a possibili protettori. Questo comporta naturalmente un deciso ridimensionamento, se non l'esclusione totale, degli Estensi, e in qualche caso il riuso con nuova dedicazione di testi in origine dedicati ai principi di Ferrara.⁴⁴ È anche vero, però, che il criterio indicato è abbastanza vago («... e quella di molte altre a lei congiunte da parentado o da amicitia...») da rendere la centralità dei principi di Mantova tutt'altro che evidente, e da fare anzi della raccolta una sorta di *Gotha* femminile dell'aristocrazia italiana. Insomma, questa *Seconda parte* non è un tributo di fedeltà esclusiva del poeta a un singolo casato, ma un campionario prestigioso della sua versatilità di encomiasta. Perché appunto quello di lodatore dei principi è ormai l'unico ruolo che l'autore riserva a se stesso: l'altro evidente criterio di selezione è infatti l'esclusione di tutte le rime in cui la figura del poeta abbia una centralità o un rilievo autobiografico troppo spiccato.

Per quanto riguarda la *dispositio*, è difficile individuare nella raccolta un disegno ispirato da ragioni di opportunità cortigiana. Si notano raggruppamenti, piccoli cicli per singole nobildonne o famiglie; si nota anche la tendenza a concentrare piuttosto verso la fine i testi dedicati ai Gonzaga. Un tracciato ascendente in forma di *climax* è riconoscibile anche nella misura e nella solennità delle forme metriche: se nella parte iniziale prevalgono i sonetti, verso la fine s'infittiscono le canzoni, spesso imponenti per dimensioni e adibite per lo più al sottogenere encomiastico dell'*epitalamio*. Va detto però che la silloge presenta un primo *acme* formale verso i tre quarti della sua estensione, dove si trovano due testi dedicati a Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, caratterizzati da una notevole artificiosità metrica: un *monile* e una *catena* (72-73), forme rare che non hanno equivalenti nel resto della produzione tassiana, e la cui preziosità ornamentale, che sconfina nel calligramma, è forse coerente con la destinazione femminile della raccolta.⁴⁵ Questi gioielli

⁴⁴ Lo nota già L. CARETTI, *Studi*, cit., p. 34.

⁴⁵ A questi due testi seriali ne doveva seguire un terzo, una «corona» di dodici sonetti per la stessa Margherita, di cui il sonetto 74 «Era piena l'Italia e pieno il mondo» rappresenta il primo elemento (e che ora si legge in *Rime*, 1000-1012). Sulla composizione della corona e sulla sua mancata inclusione nella *Seconda parte* si veda A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, pp. 743-744. Altra rarità metrica della raccolta è la «testudine» *Mentre per farvi onore* (86), destinata probabilmente a una messinscena festiva in occasione delle nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici.

poetici sono del resto anche un'allusiva *mise en abyme* della raccolta tutta, di cui esaltano la natura non narrativa ma seriale, geometrica e decorativa. Il che significa che il criterio di ordinamento vuole essere in primo luogo formale, manifestare meno la gloria degli oggetti dell'encomio che la maestria di chi l'ha costruito.

Indicazioni di lettura preziose ci vengono anche da due dei pochissimi sonetti della *Seconda parte* che non siano dedicati a destinatari femminili. Il primo (52, *Rime* 1153) trae spunto da un'opera di Tommaso Garzoni, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra*, pubblicata nel 1586 con dedica a Margherita Gonzaga. Il secondo (61, *Rime* 1294) è indirizzato invece al «Signor Olivo antiquario, il qual particolarmente havea raccolte medaglie de le donne antiche», vale a dire al collezionista genovese Gian Paolo Oliva, col quale il poeta entrò in contatto in quello stesso 1586. La presenza dei due sonetti, estranei al disegno encomiastico della raccolta, si giustifica probabilmente su un piano metatestuale. Non sembra improprio affermare, infatti, che la *Seconda parte* delle rime tassiane aspira ad essere anche l'analogo poetico di un campionario di «donne illustri» e di una collezione di «medaglie», cioè una raccolta di profili femminili aureolati di prestigio esemplare. L'encomio delle signore titolate non è dunque l'unico, né forse il principale oggetto della raccolta, che ambisce, fin dalla sua struttura, a un carattere di esemplarità sottratto a ogni contingenza cortigiana.

Tale promozione dell'encomio al rango dell'esemplarità ha come principale strumento il ricorso sistematico a figure e storie dell'antichità classica, che come si è visto era già frequente nel quaderno per le principesse estensi. Si notano tuttavia, rispetto alla silloge ferrarese, alcune differenze importanti. La prima, implicita in quanto si è già detto sull'esclusione dalla raccolta di ogni forma di autobiografismo, è che le figure del mito e della storia antica non servono più da maschera ambigua del poeta, ma solo da emblemi decorativi del prestigio aristocratico. Per avere un'idea del fenomeno basta vedere come vengono ripresi, in testi selezionati per la raccolta, due dei miti che avevano ispirato anni prima le singolari identificazioni che sappiamo. Nel sonetto *O Po che sino a' lidi e sino al fonte* (50, *Rime* 949) la caduta di Fetonte nel Po, già simbolo dell'ambizione punita del soggetto, serve a esaltare per contrasto la letizia che sembra sprigionarsi dalle acque del fiume in occasione del ritorno dei duchi di Mantova. Nel sonetto *Se Pirro, allor che diede morte acerba* (5, *Rime* 977), invece, la rievocazione del sacrificio di Polissena intro-

duce un iperbolico complimento a Polissena Gonzaga: la nobildonna è tanto più bella dell'omonima figlia di Priamo che, al suo posto, avrebbe saputo impietosire il crudele Pirro ed evitare la morte... È evidente che Tasso fa qui un uso molto più estrinseco della mitologia, svuotando i miti del loro nucleo simbolico e disinnescandone le potenziali ambiguità. Questo però non dipende solo dalla scomparsa del personaggio-poeta, ma anche dall'impiego di alcuni procedimenti che presiedono al recupero delle «favole antiche» e insieme definiscono le caratteristiche dell'encomio poetico tassiano all'altezza di questa *Seconda parte*.

Mi riferisco in particolare alla figura del *rincaro* e alle sue premesse essenzialmente *nominalistiche*. Nelle rime di questa raccolta la modalità privilegiata del rapporto tra antico e moderno, tra mito e realtà cortigiana, non è l'identificazione, ma la distinzione, il superamento: insomma quello che Curtius chiama 'rincaro' o 'sopravanzamento' (*Überbietung*), riconoscendovi una delle modalità tipiche di rapporto con la tradizione letteraria.⁴⁶ Le eroine antiche sono evocate solo per inscenare il loro plateale superamento da parte delle nobildonne contemporanee; la fama moderna non può che innestarsi su quella antica e insieme pretende di condannarla all'oblio. Questa figura, onnipresente nelle rime di Tasso, non è rara nella poesia encomiastica cinquecentesca, e appartiene del resto alla strumentazione di base del discorso epidittico, come ricorda il poeta rimandando nelle *Esposizioni* all'autorità aristotelica: «e seguita in ciò l'ammaestramento d'Aristotil ne la *Rhetorica*, il qual c'insegna di lodare facendo le comparationi e gli accrescimenti».⁴⁷ Ad essere notevole nella *Seconda parte*, oltre alla sistematicità del procedimento, è però il radicalismo della sua applicazione. Capita spesso, infatti, che il rapporto tra antico e moderno sia puramente *negativo*: i riferimenti alle eroine antiche sono tanto numerosi e circostanziati quanto inessenziali alla definizione di una virtù moderna che consiste nella semplice negazione di quei precedenti. Di Polissena Gonzaga, come abbiamo visto, il poeta dice solo che *non* ha avuto il tragico destino dell'omonima fanciulla troiana. Un caso estremo è rappresentato dall'ultima stanza di una canzone in onore di Giovanna d'Au-

⁴⁶ ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 185-186.

⁴⁷ *Seconda parte*, p. 95.

stria Medici (54, *Rime* 1222, 61-72), scandita da ben sei negazioni:

E 'n te rimira sì leggiadre forme
 di felice virtù, che meno apprezza
 le peregrine e le romane illustri,
 e tutti inverso al cielo i passi e l'orme
 e i figli vaghi d'immortal bellezza
 cui non disfiora il trapassar de' lustri;
 e mentre più gl'illustri,
 né crudel guerra i nostri lidi infiamma,
 né rischiara il tuo nome acerbo esiglio,
 non morte né periglio,
 non piaga o serpe e non accensa mamma,
 né ferro che s'affini a viva fiamma.

Come chiarisce l'indispensabile nota d'autore, si allude in questi versi a una serie di eroine sventurate – Ipsicratea, Lucrezia, Cleopatra, Porzia, Ippolita – allo scopo di celebrare per contrasto «la felicità congiunta con la virtù» della gentildonna moderna, che non ha affatto bisogno di tragiche avversità per manifestare il suo valore.⁴⁸ La placida virtù della signora cinquecentesca si staglia insomma sullo sfondo corrusco di un passato mitico, allusivamente evocato e insieme negato, in cui balenano morti violente, suicidi eroici, atroci mutilazioni.

Questo fenomeno ammette diverse spiegazioni. C'è chi vi ha visto lo strumento di una rifondazione controriformistica dell'encomio e l'espressione di un «atteggiamento negatore e distruttore nei confronti della mitologia degli dèi e degli eroi antichi», alla quale si contrapporrebbe, con gusto «prebarocco», una «mitologia degli dèi terreni».⁴⁹ È vero che la legittimità dell'uso della mitologia classica è un tema centrale nella riflessione di Tasso, soprattutto

⁴⁸ «loda la felicità congiunta con la virtù, la qual risplende ne la pace d'Italia, antepo-
 nendola a quella d'Ipsicratea moglie di Mitridate, di Lucrezia, di Cleopatra, di Porzia,
 de l'Amazzoni, e d'altre che dimostrarono il valore ne la fortuna adversa, né però meri-
 tarono lode maggiore», *Seconda parte*, p. 95.

⁴⁹ L. GIACHINO, *La mitologia*, cit., pp. 58-59.

negli ultimi anni; ma proprio il dialogo che a questo tema è interamente dedicato, il già citato *Cataneo*, ci aiuta ad affinare il nostro sguardo su tale fenomeno permettendoci di sostituire allo schema un po' semplicistico della «negazione» o della «distruzione» quello di una compresenza gerarchicamente disciplinata, per la quale il dialogo propone, nelle sue battute finali, due limpidissimi equivalenti visivi:

A.V.: [...] E s'alcun volesse inalzar a' principi moderni e a' grandissimi re quasi una colonna consecrata a memoria immortale, come fu quella di Traiano, vi potrebbe scolpire ne le parti inferiori Bacco ed Ercole e Teseo e Alessandro e quelli altri che furono prima chiamati eroi.

M.C.: Sarebbe lecita l'imitazione de' gentili, almeno di Salamone, il qual nel mirabile artificio del tempio e del tabernacolo volle che si figurassero alcune immagini, tutto ch'elle fossero proibite da le sue leggi.⁵⁰

Come le colonne imperiali romane, i monumenti poetici elevati alla gloria dei principi cristiani non escludono la mitologia, ma la relegano in una posizione subordinata; anche ciò che è «proibito» può trovarvi posto, come le «immagini» che erano ammesse, nonostante il divieto della legge mosaica, all'interno del tempio di Salomone. L'idea di una compresenza gerarchicamente disciplinata ci invita a considerare le varie forme di 'rincaro' e di 'negazione' che scandiscono le rime tassiane piuttosto come l'equivalente di una 'denegazione' freudiana, la figura che consiste nel negare allo scopo di dire, nel cancellare per meglio manifestare. La poesia encomiastica di Tasso proclama insomma, più che la distruzione, l'inevitabile sopravvivenza delle «favole antiche»: il loro grande ma problematico prestigio costituisce l'ingrediente essenziale di una gloria moderna che ambisce a superarla; e, a ben vedere, sono soprattutto quei modelli superati a fornire il corredo di colorite «immagini» che sostanzia la celebrazione di personaggi moderni in genere abbastanza incolori.

Questo è tanto più vero in quanto il punto di contatto tra l'esemplarità antica e quella contemporanea è spesso un puro *nome*. «È quasi onore degli

⁵⁰ *Dialoghi*, p. 781.

antichi secoli che i suoi nomi si rinovino e si conservino ne' nostri», scrive Tasso nelle *Esposizioni*: formula celebrativa che rovescia ad arte il senso di un procedimento retorico che mira, appunto, a proiettare sui nomi moderni il prestigio di quelli antichi. Il citato sonetto per Polissena Gonzaga è solo un elemento di una ricca serie di testi in lode di nobildonne che ripetono nel nome, ma non nei costumi discutibili o nella sorte funesta, altrettante eroine antiche. Elena Miroglia è tanto casta quanto Elena di Troia fu lasciva (19, *Rime* 1183); Ippolita Turchi è valorosa come la regina delle Amazzoni, ma, a differenza di lei, vittoriosa (7, *Rime* 975); Lucrezia Scoti è superiore all'omonima eroina romana, perché «la sua bellezza non genera un amore lascivo, ma un amore casto e pieno di reverenza» (18, *Rime* 1136); Sabina Benlei meriterebbe per la sua bellezza di essere rapita come le antiche Sabine, ma il suo contegno ispira rispetto alla «mano ardita» dei potenziali rapitori (20, *Rime* 1185)... E via dicendo: a partire dall'identità di nome si dirama insomma un reticolo di corrispondenze su cui viene poi a innestarsi, a mo' di *pointe* finale, la capziosa antitesi del 'rincaro'. Ma questo significa anche che l'accento tende a spostarsi dall'oggetto della lode all'artificio del lodatore, la cui ingegnosa erudizione finisce coll'offuscare, più che esaltarle, le qualità individuali delle gentildonne. Questa strategia non sorprende peraltro in una raccolta in cui i nomi sono spesso il vero oggetto della lode – o almeno fungono da punto di partenza o da principio organizzatore dell'encomio poetico. Numerosi sono gli esempi di arguta *interpretatio nominis* di gusto petrarchesco, e dai nomi possono scaturire anche costruzioni complesse e artificiose, ai limiti dell'allegoria, come i tre testi per Porzia Mari Grillo (un sonetto, una sestina, una canzone: 16, 35, 36; *Rime* 1241, 1243, 1242) che trasformano la nobildonna genovese in un porto accogliente sulle rive di uno splendido mare. Il presupposto di questo genere di esercizio è chiaramente formulato nel sonetto *De l'onor simulacro è il nome vostro* (41, *Rime* 1216), dedicato a una signora dal nome assai evocativo: rivolgendosi alla bolognese Aurelia Onorati, celebrata come aurea incarnazione dell'onore, il poeta afferma infatti che «chi vi nomò, formar sembianti / i nomi volle», ed evoca nell'*Esposizione* la controversia filosofica che, fin da Platone e Aristotele, vede fronteggiarsi la concezione mimetica e quella convenzionale dei nomi.⁵¹

⁵¹ «Chiama il nome simulacro, come prima havea chiamato Ammonio greco filosofo, il qual disse che 'l nome era un simulacro artificioso, e convenevolmente

Non si pretende certo di attribuire a Tasso un'improbabile adesione a teorie 'cratiliane'; ma va riconosciuto che alla base del suo stile encomiastico c'è spesso una forma di 'cratilismo' retorico, cioè il postulato di un'affinità naturale tra nome e qualità morali che chiede di essere dimostrata o esplorata con arguzia associativa.⁵² Senza il nome, del resto, l'encomio rischia di essere impossibile. Questo almeno sembra dire uno dei testi più singolari della raccolta, il sonetto *Mentre ancor non m'abbaglia il dolce lume* (26, *Rime* 1215), dedicato a una donna di cui Tasso conosce la patria e l'eccellenza nella musica, ma non il nome: il poeta, sconcertato da questa «muta meraviglia», non può fare altro che tacere («onde no'l canto») e presentare il suo silenzio coatto come una forma di rispettoso omaggio.

La presenza del poeta, escluso dalla raccolta in quanto personaggio, si rende dunque percepibile attraverso la sistematicità di certi procedimenti che mettono l'accento sull'artificio encomiastico e tendono a svincolare la lode poetica dal suo oggetto originario. Questa tendenza è accentuata dalle *Esposizioni* che accompagnano i primi 78 testi della raccolta.⁵³ È raro, infatti, che

havendo riguardo al nome e al cognome dice ch'egli è un simulacro indirizzato a l'honore. E BENE A VOI. I bei nomi dovrebbero esser cantati con soavissima armonia, e scritti con lettere d'oro, ONDE CHE VI FORMO': tocca la questione tra Platone & Aristotile, s'i nomi sian per natura, o ad placitum, la qual è decisa dal medesimo Ammonio ne' libri de l'interpretatione d'Aristotele», *Seconda parte*, p. 67. Tasso si riferisce qui al filosofo neoplatonico Ammonio Ermia (V-VI sec.), autore di un commento al *De interpretatione* di Aristotele. È curioso che nella sua edizione Solerti, ignorando la didascalia tassiana, individui la dedicataria del sonetto in una certa «Onoria de l'Oro», nome probabilmente ricostruito a partire dalle allusioni onomastiche del testo; non sorprende allora che Basile affermi nelle sue note che «non ne abbiamo altre notizie»...

⁵² Su questo tema si vedano le fini osservazioni di FRANÇOIS RIGOLOT, *Hélène ou le cratylisme déclaré*, in *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 217 sgg.

⁵³ Già analizzati da Caretti nei suoi *Studi sulle 'Rime'*, gli autocommenti di Tasso sono stati oggetto in questi ultimi anni di vari studi; mi limito a citare BRUNO BASILE, *L'ultimo autoritratto*, in *Poëta malinchoricus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984; ERMINIA ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, vol. I, pp. 231-244; VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Esemplarità e distacco: l'auto-esegesi tassiana alle rime d'amore*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commen-*

queste note abbiano uno scopo elogiativo: che cioè prolunghino o precisino l'encomio poetico con informazioni sul personaggio cui è diretto o sull'occasione in cui è stato formulato. Si può dire invece – senza semplificare troppo la versatilità di questo dispositivo paratestuale – che l'autocommento verte non tanto sugli oggetti di lode quanto sulla lode in se stessa, considerata nel suo autonomo valore letterario.

Le *Esposizioni* sottolineano prima di tutto le qualità formali della poesia encomiastica e ne costruiscono per frammenti la genealogia letteraria. Le note d'autore contengono numerosi riferimenti ai grandi testi della tradizione retorica, tra i quali spiccano la *Retorica* di Aristotele, invocata soprattutto per l'*inventio*, e il *De elocutione* dello Pseudo-Demetrio. Ne risulta uno sparso campionario dei tropi e delle figure che caratterizzano lo stile della lode poetica: metafora, antitesi, iperbato, apostrofe, ipotiposi, digressione, interrogazione retorica... Ma più che proporre un regesto sistematico degli artifici retorici impiegati, Tasso preferisce sottolineare genericamente il loro effetto ricorrendo con insistenza al campo lessicale della «meraviglia» («Loda *maravigliosa* di questa signora...», «*maravigliosa* laude...», «Essalta con *meravigliosa* lode...»), che rimanda di volta in volta all'originalità del «concetto» celebrativo, all'abilità della «dimostrazione» in cui esso si declina, al carattere sorprendente o paradossale delle sue conclusioni. La tensione latente tra questa ricerca di «meraviglia» e il precetto classicistico della «convenevolezza», cioè dell'adeguamento 'decoroso' tra qualità dello stile e qualità del soggetto, rimane ovviamente implicita nelle *Esposizioni*, perché formularla significherebbe suggerire l'insignificanza degli oggetti così «meravigliosamente» riscattati dallo stile della lode. Ma è notevole che la *Seconda parte* delle rime accolga anche la celebre canzone in lode di una nana (43, *Rime* 1016): se infatti la relativa *Esposizione* precisa che «l'aggrandir le cose piccole» è ammissibile solo «quando si scherza», è anche vero che i caratteri della canzone non bastano da soli a distinguerla nettamente da altri testi non meno «meravigliosi», cioè arguti e paradossali, che pretendono di non far altro che «lodar le [cose] grandi convenevolmente».⁵⁴ Il commento d'autore rivela

to dei testi lirici nel Cinquecento, atti del convegno di Ginevra (15-17 maggio 2008), a cura di R. Leporatti e M. Danzi, in corso di stampa presso Droz.

⁵⁴ «È stato dubbio, s'egli sia maggior difficoltà l'aggrandir le cose piccole, ovvero il lodar le grandi convenevolmente, ma per opinione d'Isocrate nel suo Panegirico, è più

insomma che Tasso non ignora i rischi connessi all'impiego della *rhétorique de la pointe* nella poesia encomiastica; e non è forse priva di malizia l'inclusione nella raccolta di una canzone che, illustrando iperbolicamente il talento del poeta nell'«aggrandire», può suscitare nel lettore qualche dubbio sulla reale 'statura' dei suoi altri oggetti di encomio.⁵⁵

Le *Esposizioni* contengono un gran numero di riferimenti ad altri autori, a comporre, dicevamo, una frammentaria genealogia del genere encomiastico. Tra i più citati ci sono i poeti greci e latini (Pindaro, Bacchilide, Anacreonte, Catullo, Orazio, Virgilio, Claudiano); ma non mancano i volgari (Dante, Petrarca, Bembo, Bernardo Tasso) e nemmeno qualche neolatino (Pontano, Castiglione, Della Casa). Questi rimandi servono il più delle volte ad allegare 'fonti' prestigiose che conferiscano al dettato poetico uno spessore allusivo, secondo una tendenza che è tipica dei tardi autocommenti tassiani. Ma in qualche caso l'autore cita piuttosto i 'modelli' che autorizzano o ispirano certe soluzioni retoriche: così, ad esempio Pindaro è menzionato sia per l'arte del «far le nuove metafore», sia per l'uso di far precedere l'encomio poetico da un «proemio» che dichiara la difficoltà dell'esercizio.⁵⁶ Tra i modelli evocati si segnala, per l'ampiezza e insieme la problematicità del riferimento, l'*Encomio di Elena* di Isocrate, indicato come modello strutturale di una canzone in onore della granduchessa di Toscana Bianca Cappello (67, *Rime* 1270). Il parallelismo che ne consegue implicitamente tra la figura femminile più discussa

difficile l'arteficio di lodar le cose grandi; né questa opinione è diversa da quella di Demetrio Falereo, e di Marco Tullio, i quali vogliono, che tutte le cose si trattino convenevolmente, cioè le grandi magnificamente, e le mediocri con mediocrità, e l'humili humilmente, se non quando si scherza, ch'all'hora le cose piccole si sogliono aggrandire con molta gratia, come fa il Poeta in qualche parte di questa Canzona, lodando la Nana», *Seconda parte*, p. 75.

⁵⁵ L'espressione *rhétorique de la pointe* allude al titolo dello studio di MERCEDES BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracian et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992; cfr. anche il volume collettivo *Figures à l'italiennes. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, études réunies par D. Boillet et A. Godard, Paris, CIRRI, 1999. Non va dimenticato, peraltro, che la canzone tassiana si inserisce nel singolare filone cinquecentesco delle 'nanerie', documentato dalla recente raccolta *Nanerie del Rinascimento. La "Nanea" di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, a cura di G. Crimi e C. Spila, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

⁵⁶ *Seconda parte*, pp. 113-114.

dell'antichità e la moglie di Francesco I de' Medici, dalla reputazione come si sa controversa, potrebbe sembrare una *gaffe* monumentale. In realtà, è da credere che Tasso abbia scelto l'*Encomio di Elena* proprio per illustrare la capacità – rivendicata esplicitamente dal retore greco – che l'encomio può avere di dimostrare la dignità di un oggetto in modo «ragionevole», senza ricorrere a capziosi artifici sofistici. È molto probabile, in ogni caso, che la polemica antisofistica che occupa le prime pagine del trattatello di Isocrate abbia attirato l'attenzione del nostro autore, che nei suoi ultimi anni contesta a più riprese la visione 'sofistica' della letteratura ma a cui la pratica frequente di una poesia encomiastica all'insegna della «meraviglia» non può non aver ispirato qualche riflessione sui confini incerti tra lode poetica e menzogna sofistica.⁵⁷

Proprio a dimostrare il contenuto di 'verità' delle rime encomiastiche mira del resto una parte consistente delle *Esposizioni*. Non si tratta, però, di verità referenziale, cioè della corrispondenza tra la lode e il suo oggetto reale, bensì di una verità universale di tipo enciclopedico, secondo la tendenza «destoricizzante» e «generalizzante» che è tipica dell'apparato autoesegetico tassiano.⁵⁸ Per quanto occasionale sia il testo, infatti, il commento tende a presentarlo come depositario di una dottrina che va ben al di là dei suoi contenuti espliciti e delle circostanze precise della sua composizione. Le forme di quest'esegesi tendenziosa sono varie, e varia è anche la distanza che si viene così a creare tra testo e commento. Per lo più le *Esposizioni* prendono la forma di digressioni enciclopediche che, muovendo da una porzione limitata del testo, propongono una trattazione più o meno estesa sulle questioni più diverse: la natura di amore, il sistema delle virtù, la differenza tra nobiltà antica e moderna, il paragone delle arti... In altri casi, invece, il commento d'autore chiarisce intenzioni dottrinali che erano già iscritte nel testo, in forma esplicita o allegorica: è il caso, ad esempio, di un sonetto per Clelia Farnese (45, *Rime* 1039), che come spiega la nota tassiana s'ispira alle teorie

⁵⁷ Mi riferisco in particolare alla polemica con le teorie del fiorentino Iacopo Mazzoni, che emerge in vari scritti tardi tassiani ma soprattutto nei *Discorsi del poema eroico* (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 86-91). Cfr. CLAUDIO SCARPATI, *Dire la verità al principe*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-270 e EMILIO RUSSO, *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane al Mazzoni*, «La Cultura», XXXVIII, 2000, pp. 279-318.

⁵⁸ L. CARETTI, *Studi sulle 'Rime'*, cit., p. 34.

del *De triplici animae reditu* di Plotino; e lo stesso vale anche per il commento alla «catena» *Illustre donna e più del ciel serena* (73, *Rime* 1012) che a proposito di questa insolita forma metrica richiama l'omerica «aurea catena» di Zeus e le sue interpretazioni neoplatoniche.⁵⁹

Più che distinguere le *Esposizioni* pertinenti da quelle pretestuose, tuttavia, mi preme sottolineare che esse mirano nel loro insieme ad attribuire alle liriche encomiastiche un valore dottrinale che non ha molto a che vedere con la loro destinazione originaria. Tanto i caratteri interni di questa *Seconda parte* quanto il corredo esegetico che l'accompagna sembrano dunque tendere a un fine comune: esaltare la nobiltà formale, il prestigio genealogico e i contenuti filosofici della poesia d'encomio per dimostrare il suo autonomo valore letterario. Questa è la strategia che Tasso sceglie, alla fine della sua carriera, per conferire una paradossale autonomia al genere che più di ogni altro appare vincolato a volontà esterne e circostanze occasionali. La contingenza cortigiana tende così a trasfigurarsi in un'esemplarità senza tempo, anche a costo di dissolversi dietro «favole antiche» tanto più vivide quanto più insistentemente negate; e l'accento si sposta dagli oggetti della lode alla lode in se stessa, il cui peso dottrinale e i cui «meravigliosi» ma ingombranti artifici fanno un po' ombra alla gloria delle nobildonne. Né l'ossequio cortigiano del poeta né le sue cautele 'antisofistiche', insomma, bastano a cancellare l'impressione che la poesia encomiastica di Tasso riesca a diventare letteratura e a dotarsi di una «scienza» solo inscenando *a posteriori* una forma di indifferenza verso quei signori che erano il suo primo, e spesso materialissimo, alimento.

⁵⁹ Sulla storia di quest'immagine (*Iliade* VIII 18-27) e delle sue interpretazioni cfr. PIERRE LÉVÊQUE, *Aurea Catena Homeri: une étude sur l'allégorie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1959. L'immagine della catena fa numerose apparizioni nell'opera tarda di Tasso: cfr. M. RESIDORI, *L'Idea del Poema*, cit., pp. 413-416.