

Rossano Pestarino

Appunti sulla «Seconda parte» delle rime tassiane (1593): il trittico d'apertura

La stampa Marchetti delle rime tassiane, uscita col titolo *Delle rime del sig. Torquato Tasso parte seconda* presso il tipografo bresciano Pietro Maria Marchetti nel 1593, rappresenta, come noto, il secondo tassello della sistemazione editoriale delle liriche che Tasso progettò negli ultimi anni della sua vita e che si era avviata due anni prima con la stampa della *Parte prima* pubblicata a Mantova da Francesco Osanna e contenente le rime d'amore¹.

Se la raccolta amorosa costituisce, per i singoli componimenti e per il libro che risulta dalla loro disposizione, il punto d'arrivo di un lungo cammino elaborativo ed editoriale che parte dagli anni giovanili e che vede almeno *in itinere* due tasselli fondamentali, ossia la stampa della piccola silloge di rime all'insegna dell'accademia padovana degli Etereî (1567) e il lavoro sul codice Chigiano (1583-1584), orientato alla costruzione di una storia d'amore (anzi due) in forma di canzoniere, la *Seconda parte* è meno legata, per definizione, allo statuto di un vero e proprio canzoniere, come gli studi hanno sottolineato, costituendo essa una raccolta di testi riconducibili all'etichetta dell'elogio cortigiano: le «rime d'occasione e d'encomio» secondo l'etichetta solertiana². Con questo non si può negare però che il libro sia organizzato secondo un criterio

1

¹ Per il progetto editoriale tassiano delle rime si veda F. Gavazzeni e V. Martignone, *Per l'edizione delle «Rime»*, in «Studi Tassiani», 49-50 (2001-2002), pp. 133-158. Il tassello conclusivo, dedicato alle rime di tematica sacra ma anche all'elogio di religiosi, non arrivò alle stampe ma è stato ricostruito, sulla scorta di una collazione risalente alla bottega del libraio bergamasco Marcantonio Foppa, da L. Poma, *La «Parte terza» delle Rime tassiane*, in «Studi Tassiani», 27 (1979), pp. 5-47; l'edizione critica sulla base di quel progetto è stata condotta a termine solo più recentemente, nell'ambito dell'Edizione Nazionale: T. Tasso, *Rime. Terza parte*, Edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006. Sulla *Seconda parte* si hanno due studi fondamentali, l'uno di carattere filologico, l'altro di carattere critico: I. Bagliani, *Per l'edizione critica della Seconda parte delle rime di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 85-106; L. Giachino, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, in «Studi Tassiani», 49-50 (2001-2002), pp. 47-65 (poi in Ead., «*Al carbon vivo del desio di gloria. Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 115-137, da cui si cita). Sul settore encomiastico delle rime rimangono fondamentali i saggi di Antonio Daniele raccolti in Id., *Capitoli tassiani e Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Editrice Antenore, rispettivamente 1983 e 1998, nonché il quadro complessivo di A. Di Benedetto, *Una lettura del Tasso lirico*, in Id., *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 17-87 (per la lirica d'occasione soprattutto pp. 26 e ss.); più recente il ricchissimo contributo, fondamentale anche per l'inquadramento teorico, di M. Residori, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *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 D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011, pp. 19-49, dedicato alle rime encomiastiche e anche al progetto della stampa Marchetti (soprattutto pp. 37 ss.).

² La partizione tematica solertiana non era impropriamente formulata anche se fu utilizzata poi in maniera non scientificamente accettabile nella sistemazione editoriale del *corpus*: cfr. *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, 4 voll.: alle rime «d'occasione e d'encomio» sono dedicati i voll. III e IV. Si avverte che nel corso del saggio si fornirà per ogni componimento citato, con la sigla *Rime*, il numero d'ordine dell'edizione solertiana e delle due successive edizioni del *corpus* lirico tassiano che l'hanno ripresa e completata; in particolare si veda, dopo l'edizione a cura di Bruno Maier nelle *Opere* di Tasso per Rizzoli negli anni Sessanta del Novecento, la più recente T. Tasso, *Le rime*, a cura di B.

d'autore, che appare abbastanza chiaro nell'articolazione del *corpus* selezionato per la stampa, e che prevede un articolato *étalage* di destinatari illustri, anzi per meglio dire soprattutto, a grandissima maggioranza, di *destinatari* illustri, con una restrizione all'elogio femminile di grande interesse anche per la storia del genere "libro di rime". Elogi al maschile sono in effetti presenti nel libro, ma per lo più in forma indiretta, tramite la figura della consorte primariamente elogiata: si tratta infatti qui degli elogi delle gentildonne appartenenti a famiglie di rilievo nel panorama nobiliare italiano e non solo, anche se non mancano figure di meno illustre prosapia. Luisella Giachino, nel saggio già ricordato, ha inquadrato questa raccolta nel pieno dell'ideologia cortigiana nella quale Tasso si iscrive, e più precisamente ha parlato di una vera e propria «mitologia degli dèi terreni» (formula posta a titolo del suo contributo) che Tasso vuole costruire spesso proprio riutilizzando il mito classico in chiave di paragone ma in funzione oppositiva, nel pieno di quella modalità del "superamento", certamente non originale ma qui sistematicamente applicata, secondo la quale la realtà contemporanea e i suoi attori vengono dichiarati di gran lunga superiori anche ai più eroici rappresentanti delle antiche (e bugiarde) favole. In effetti, come Tasso scrive nel libro secondo dei *Discorsi del poema eroico*, la poesia ha anche questo compito, o questa potenzialità, di essere «facitrice [...] degli iddii», «poich'a la sovrana lode de' poeti si conviene il deificare e il riporre i principi giusti e valorosi nel numero degli immortali, e agli immortali secoli consecrar la lor memoria»³.

In particolare però, per quanto riguarda l'organizzazione macrotestuale delle rime, Giachino scrive della raccolta:

Del tutto priva di un centro tematico, parcellizzata in tanti piccoli *monumenta*, la Marchetti somiglia piuttosto a una galleria di busti o di ritratti, tutti di uguali dignità, esemplari, memorabili, eroici, sebbene di fronte ad alcuni si sia invitati a sostare un po' più a lungo e si possano ammirare diverse effigi del medesimo personaggio.

Più nel dettaglio, prosegue la studiosa, la silloge mostra una «struttura policentrica, polarizzata attorno ad alcuni momenti espressivi, coagulata in microserie, ora relativamente al genere, come il blocco finale dei nove epitalami, ora al destinatario, come le sequenze di tre sonetti per Barbara Sanseverina, per Marfisa d'Este e per Lucrezia d'Este o il polittico di cinque testi per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici»⁴.

L'«amore di antologia» di cui ha parlato Lanfranco Caretti per quanto riguarda il lavoro di Tasso alla sistemazione delle rime (che poi non è forse altro che una attualizzazione, nel nuovo gusto e nelle nuove modalità di confezionamento del libro, anzi *dei libri*, del metodo di lavoro di Petrarca) orienta dunque Tasso nella scelta delle rime alla luce di più criteri⁵. Ovviamente, *in*

Basile, Roma, Salerno Editrice, 2 tt., 1994. Di Bruno Basile, oltre al commento all'edizione appena citata, sono fondamentali anche i diversi saggi dedicati alla cultura del Tasso tra i *Dialoghi* e le *Esposizioni* alle rime (e non solo): si vedano ad esempio i saggi tassiani contenuti in B. Basile, *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, e Id., *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Modena, Mucchi Editore, rispettivamente 1990 e 1996.

³ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 87.

⁴ Si veda il saggio citato, pp. 117-118. D'altronde anche il rapporto con il manoscritto preparatorio, indagato da Isabella Bagliani nel saggio filologico di cui qui alla nota 1 permette di osservare, per quanto è possibile considerato lo stato lacunoso del testimone, alcuni aspetti della *ratio* che presiede all'ordinamento delle rime. Un discorso altrettanto importante è quello che riguarda le *Esposizioni*, date come d'autore nel frontispizio dell'opera, che recita, subito dopo il titolo, «Di novo date in luce, con li Argomenti et Esposizioni dello stesso Autore», e in generale riconosciute come tali (si veda appunto l'argomentazione di Bagliani alle pp. 88-89), anche se esse non hanno la stessa capillarità ed estensione degli analoghi autocommenti alle rime d'amore; anzi, nella Marchetti le *Esposizioni* si diradano progressivamente fino a scomparire del tutto. È ovvio però che anche le *Esposizioni* rivestano un ruolo di primaria importanza nell'idea di libro che Tasso sta dando alle stampe, come e forse più di quanto avveniva per le rime d'amore, che avevano alle spalle la ben codificata e riconoscibile tradizione del canzoniere amoroso (o almeno prevalentemente amoroso).

⁵ Cfr. L. Caretti, *Per una nuova edizione delle rime di Torquato Tasso*, in Id., *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973², p. 20: «Dal 1566 [...] sino al 1580 e oltre, perdura questo scrupolo, questo amore di antologia. Occorre sottolinearlo, perché, proprio obbedendo ad esso, il poeta comporrà – sul tardi – quella *Prima* e quella *Seconda parte* delle rime che sono le uniche ad avere il suggello della sua approvazione». L'indagine

primis, il criterio dell'inclusione/esclusione della persona o persone o della famiglia di cui si voleva formulare un elogio a partire da una sua nobile rappresentante: si parla anche di esclusione perché si devono contemplare anche le illustri eccezioni non rappresentate, come ancora ha osservato, sempre nell'ambito dell'inquadramento complessivo del progetto, Luisella Giachino (p. 119):

È chiaro [...] che l'ultimo Tasso ha cercato di cancellare, di rimuovere o dissimulare alcuni dei protagonisti della propria biografia, espunti dal novero dei destinatari o rinominati, per quanto sia difficile immaginare di attribuire alla Marchetti una sorta di carattere privato, di repertorio di persone di cui il poeta aveva serbato sincera memoria affettuosa.

Inoltre, ad un altro livello, il libro è gestito anche alla luce di un criterio di carattere metrico, che concentra nella *Seconda parte* alcune delle prove più interessanti, da questo punto di vista, della lirica tassiana, come si evince dal confronto con la tavola metrica della stampa Osanna, più ligia a metri tradizionali anche per effetto di una sorta di "ritorno all'ordine" *sub specie metrica*⁶. Non si tratta soltanto delle forme originali che sono definite dalla *Tavola* stessa con i termini di *Monile* e *Catena* (interpretabili come rivisitazione della stanza di canzone) o della graziosa *Testudine* (riconducibile invece alla ballata): sono liriche, queste, nelle quali Tasso sembra in qualche modo congiungere l'aerea grazia e la libera sequenza rimica e alternanza di versi lunghi e versi brevi non regolata del madrigale con la struttura metrica fissa della canzone, per di più in generale con ricorso ad artifici metrici di marca ritornellante o *capfinida* (e d'altronde, in un certo senso, la frizione implicita nella gestione dei metri tra una certa cantabilità di grazia madrigalesca e l'impostazione severa dell'elogio, è forse resa evidente anche dall'autocommento della *Catena*, di vastissimo respiro filosofico⁷). Più che a queste particolari forme metriche, si diceva, si potrebbe pensare piuttosto alla gestione della canzone, non per caso uno dei metri più presenti nel volume celebrativo, per ovvie ragioni di solennità implicita dell'augusto metro interpretato come corrispondente del classico panegirico o epitalamio della tradizione tardolatina che va almeno da Stazio a Claudiano (ma con precedenti che la critica ha segnalato, come ad esempio il *Panegyricus Messallae* del corpus tibulliano⁸). A proposito di questioni relative alle scelte metriche, durante il lungo *iter* per la realizzazione del volume Tasso scriveva a Giovan Battista Licino, il 12 ottobre del 1591:

sull'evoluzione e mutamento del ruolo modellizzante dei *Fragmenta* come libro-canzoniere nel secondo Cinquecento è tra le linee di ricerca più interessanti degli ultimi anni: per un panorama ricco ma agile, che arriva fino alle stampe d'autore di Tasso e si affaccia al secolo successivo, si veda ad esempio F. Tomasi, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 11-36.

⁶ Per le questioni metriche relative all'Osanna si veda A. Di Benedetto, *L'indice delle poesie amorose (1591)*, in Id., *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., pp. 121-125 e G. Raboni, *Stanza, madrigale e ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul Tasso*, cit., pp. 561-568. Il libro delle rime amorose è ora fruibile in edizione critica: cfr. 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: la *Tavola metrica*, alle pp. 363-365, registra sonetti, canzoni, madrigali, ballate, stanze e le due sestine (CLXX e CLXXI), nessuna delle quali però doppia, come quella dall'*incipit Hespero già risplende, Hespero in cielo* (Rime 1366) presente sulla Marchetti e *hapax* metrico nella lirica tassiana (come RVF 332 in quella petrarchesca).

⁷ Per queste forme metriche cfr. ancora Residori, *Teoria e prassi dell'encomio*, cit., pp. 39-40, con la conclusione: «Questi gioielli 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».

⁸ Arnaldo Di Benedetto, nel già ricordato saggio sulla lirica in *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., p. 29, ha segnalato la memoria del testo classico nel panegirico di papa Sisto V (Rime 1389), di cui si parla in una delle *Esposizioni* della Marchetti («il lodare una cosa dicendo di non voler lodare un'altra o cantarne è grande artificio, e usato da' Poeti antichi, come dichiarerò più ampiamente nel Panegirico di Papa Sisto»).

Mando a Vostra Reverenza due sonetti da stampar con gli altri ne la seconda parte, la quale è povera di sonetti, ma ricca di canzoni: però questa giunta non mi par soverchia; quantunque mi sforzerò di mandarne a Vostra Reverenza due altri, con altre composizioni. Fra tanto la prego che voglia sollecitar la stampa, acciò che vada innanzi⁹.

Il poeta sente dunque l'esigenza di aggiungere un certo numero di sonetti per compensare l'alta presenza numerica della canzone, il che però non sfuma ovviamente il rilievo del dato in sé, soprattutto se si considera che nella *Parte prima* amorosa le canzoni sono soltanto cinque, come pure cinque sono nella sezione delle sacre edita da Gavazzeni e Martignone¹⁰.

È vero che la lirica encomiastica di Tasso, indagata fin dai primi studi di carattere generale sulle rime (si pensi, pur con i limiti della visione critica contemporanea, all'ancor benemerito volume di Augusto Sainati¹¹), è sempre rimasta un po' in secondo piano rispetto a quella amorosa, tranne alcuni *specimina* particolarmente significativi anche dal punto di vista biografico, quali ad esempio la cosiddetta *Canzone al Metauro* o le liriche di supplica e richiesta di aiuto e soccorso rivolte ai membri della famiglia Este durante la prigionia, per non citare che casi assolutamente evidenti (i quali tutti, si noti, sono esclusi dalla Marchetti, pur essendo stati inclusi talvolta in alcune delle sistemazioni manoscritte provvisorie di rime che Tasso era andato allestendo nel corso degli anni¹²). Grava su queste rime, in generale, una ipoteca di insincerità, di mestiere senza passione, di ripetibilità all'infinito di temi e *topoi* e artifici retorici già triti all'epoca di Tasso, e inoltre – salvo appunto i casi citati e altri simili, non pochi ma che sembrano costituire più l'eccezione che la regola della lirica d'encomio qui raccolta – la problematica sparizione dell'io del poeta, così presente in altri settori delle rime (e appunto in quelle scopertamente autobiografiche di cui si è detto), che qui diventa invece voce celebrante, o tromba, per lo più "roca", inadeguata, incapace di attingere l'alto obiettivo di una lode confacente, secondo *topos* retorico, senza alcuna altra connotazione specifica che quella del cantore che si nasconde dietro la sua materia. Tutto ciò, senza neppure sfiorare lo spinoso tema critico della revisione alla quale Tasso sottopose negli anni le liriche scritte durante la giovinezza o l'età adulta in vista delle tarde pubblicazioni: un caso che riguarda, naturalmente, le amorose dell'Osanna, ma che coinvolge anche molte delle liriche della Marchetti, tenendo conto in generale anche del fatto che il cantiere delle rime encomiastiche si protrae più a lungo, in termini di scrittura, di quello amoroso, se si considerano le molte rime scritte da Tasso negli anni tardi, ad esempio quelle per i suoi corrispondenti e protettori romani e napoletani, diverse delle quali sono appunto inserite nella Marchetti. Tra le liriche più interessanti anche proprio per la storia variantistica fino alla redazione ultima si trova, per rimanere nell'ambito

⁹ *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1854-1855, 5 voll.: cfr. vol. V, p. 67 per la lettera in questione (numero 1354), ricordata anche dalla Bagliani nel suo saggio.

¹⁰ D'altronde, in una lettera di due giorni prima, ugualmente ricordata dalla Bagliani, Tasso parla anche di canzoni da aggiungere al libro encomiastico: cfr. l'epistolario, vol. V, p. 66, lettera 1353, datata 10 ottobre 1591, dove il poeta scrive al Licino: «Voglio [...] credermi di nuovo, e vi mando tre canzoni da stampar ne l'ultimo; a le quali potrete aggiugnere quella *Fama, che i nomi gloriosi intorno*, la qual si legge ne gli altri stampati [...] Fate stampare similmente la Corona di dodici sonetti, e lasciate luogo per la dedicazione. Quest'altra settimana vi manderò due altre canzoni nuove, ed alcuni sonetti da stampare nel mezzo di questa seconda parte» (una indicazione, quest'ultima, che sembra fare chiaramente riferimento a un preciso disegno strutturale).

¹¹ A. Sainati, *La lirica di Torquato Tasso. Parte prima*, Pisa, Stabilimento Tipografico Succ. FF. Nistri, 1912 e *Parte seconda*, Pisa, Enrico Spoerri Libraio-Editore, 1915.

¹² Basti almeno il rinvio al manoscritto autografo segnato Classe II 473 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara edito in T. Tasso, *Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ripasso del quaderno autografo a cura di L. Capra, Ferrara-Roma, Gabriele Corbo Editore, 1995 o al codice Pt studiato da C. Ranzani, *Due testimoni delle rime del Tasso alle principesse di Ferrara*, in *Sul Tasso*, cit., pp. 569-588. Sulla Marchetti compare però la canzone *O bel colle, onde lite* (Rime 591), alla Montagnola di Ferrara, nella cui ultima stanza si citano le nuore e le figlie di Alcide (Ercolo II d'Este) e soprattutto la grande canzone *Tu che segui la pace e fai d'intorno* (Rime 954), dedicata al viaggio di Alfonso e Margherita nei possedimenti del ducato (svoltosi nel 1584): una lirica di grandissimo impegno, per il testo e per il commento, nell'ultima parte del quale si legge che il poeta loda la duchessa per la cortesia e l'umiltà e le altre sue virtù, «benché la liberalità sia stata impedita da la fortuna del Poeta, il quale aspetta ancora che la provvidenza di Signore rimova questo et ogni altro maligno impedimento» (la canzone è seguita poi dal sonetto *L'invitto Alfonso, ove il suo merto è degno*: Rime 1015).

di quelle più studiate nella tradizione critica proprio per la rilevanza anche biografica e, di più, “sentimentale”, il sonetto-preghiera al Tempo (*Rime* 687), vero sigillo del libro anche in virtù della posizione avanzata, tra gli ultimi sonetti, e della solenne e scandita partitura retorica¹³.

Ancora Luisella Giachino ha indagato, proprio per le rime selezionate in funzione della Marchetti, questo aspetto particolare della strategia tassiana: un’operazione per l’appunto (e per il disappunto dei lettori e critici postromantici, ma per la verità non solo di quelli, considerata la piuttosto ridotta fortuna critica delle edizioni “d’autore” di rime tassiane già nei secoli a lui successivi) «di depurazione, se non di vera e propria epurazione, secondo criteri non sempre per noi trasparenti e intelligibili, certo orientata nelle linee generali da una *ratio* classicistica, finalizzata in primo luogo alla sublimazione dei contenuti troppo vistosamente autobiografici» (p. 116). È noto che qualcosa di simile succede anche durante il lungo lavoro sulle rime d’amore, anche se in termini diversi: in quelle si tratta di tracciare una sorta di “autobiografia ideale” dell’amante cancellando quasi completamente tutto ciò che allude a eventi, luoghi, situazioni, mentre nel caso delle liriche encomiastiche, dove il riferimento all’occasione non può essere occultato più di tanto (ma in qualche caso avviene proprio questo), è la voce dell’io che diventa quella di chi officia un rito laico di consacrazione delle persone celebrate e deve perciò annullarsi il più possibile, come si diceva, nella contemplazione ed enunciazione di quelle glorie¹⁴.

Come si è in parte già visto, non si può dire che elementi e spunti scopertamente autobiografici manchino del tutto nei testi della Marchetti, come non mancheranno (cioè: non sarebbero mancati se...) nel *corpus* selezionato per la *Terza parte*, il che di per sé è forse ancora più stupefacente, data la restrizione tematica al “sacro” o più precisamente alla lode dei prelati, con puntualizzazione d’autore¹⁵. Sono pochi e selezionati cenni, ma particolarmente significativi. Si può trattare del già citato e ben noto tema, così ossessivo in Tasso, della richiesta di aiuto, che risuona, ad esempio, nel sonetto *Se ’l nome mio riluce, e forse appressa*, indirizzato a Livia Spinola (*Rime* 1262), o ancora, del tema *de amicitia*, e in particolare dell’amicizia tradita, che nella Marchetti fornisce un illustre e intenso *specimen* “eroico” nel celebre sonetto dall’*incipit Sotto il giogo ove Amor teco mi strinse* (*Rime* 556), con l’argomento «Si duole d’essere stato abbandonato da uno amico ne l’avversità». Anzi, in quest’ultimo caso va osservato come il sonetto, così esposto alla possibilità di una lettura di primo grado, scopertamente autobiografica, faccia dittico sulla stampa con quello dall’*incipit Hor che tra lucide arme e lucido ostro* (*Rime* 587), nella precedente tradizione indirizzato a Scipione Gonzaga e qui invece, genericamente, con argomento «Avisa un Signore amico suo, che viveva ne la corte, de l’otio de’ suoi studi, e de la solitudine». Al di là

¹³ Sul sonetto al Tempo interpretato come ascrivibile alla poetica del sublime si veda A. Di Benedetto, *Veritas filia temporis (il sonetto tassiano al Tempo)*, in Id., *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., pp. 129-142, nonché il commento compreso alle pp. 805-808 della sezione tassiana dei *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, con pagine di R. Roversi e M. Rueff, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 743-824, a cura di Francesco Ferretti, che commenta anche altri testi della Marchetti anche se non sempre secondo la lezione della stampa, come anche nel caso di questo sonetto.

¹⁴ Per questa prospettiva, che si concretizza nel lavoro del poeta anche grazie al taglio adottato nelle *Esposizioni* (persino la scelta di base della terza persona) si veda la fondamentale lettura di B. Basile, *L’ultimo autoritratto*, in Id., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell’ultimo Tasso*, Pisa, Pacini Editore, 1984, pp. 103-174; e inoltre, sull’autocommento, V. Martignone, *Il commento tassiano alle “Rime amorose”*, in «Schifanoia», XV-XVI (1995), pp. 133-140; Id., *Esemplarità e distacco: l’autoesegesi tassiana alle rime d’amore*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012, pp. 399-406; e ancora V. De Maldé, *Torquato Tasso, Auto-commento alle Rime (1591)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-250, di cui la conclusione, riferita ad Osanna: «È più che comprensibile, quindi, la soddisfazione del poeta, affidata all’epistolario, per un’impresa che, facendolo da autore critico di se stesso e “degli altri suoi maggior” è in grado non tanto di chiarire la lettera di testi disparati per ispirazione, tecnica e valore, ma di illustrarne in un contesto perfettamente sincronico l’essenza, se ci si passa il termine pittorico, limpidamente manierista».

¹⁵ Su questo aspetto sia permesso il rinvio al mio saggio *Autobiografia sub specie rerum “sacrarum”*: nota su Terza parte XX-XXX, in «L’Ellisse», a. VIII/2 (2013), numero monografico intitolato *Le rime del Tasso: esegesi e tradizione*, pp. 121-151.

dell'interpretazione del primo dei due sonetti, infatti, nella tradizione critica riferito al famoso episodio del Maddalò¹⁶, è evidente come qui Tasso ragioni, a partire dall'autobiografia, come poeta-filosofo (e filosofo morale) sul tema dell'amicizia tradita: non è forse un caso che, a norma del senso complessivo che la sequenza dei due testi suggerisce, soprattutto alla luce dell'argomento del secondo sonetto, all'ambiente della corte (romana) venga contrapposto, nel sonetto al nobile amico, il *buen retiro* arcadico ove coltivare gli *otia* letterari al riparo da ogni pericolo insito nelle relazioni sociali e soprattutto cortigiane, secondo coordinate già petrarchesche ma che in Tasso hanno, come noto, più di una risonanza in altre zone dell'opera, dall'*Aminta* all'episodio di Erminia tra i pastori nel canto settimo della *Liberata*. Non è da escludere insomma che implicitamente la sequenza voglia suggerire appunto che l'episodio alluso nel primo dei due sonetti avesse avuto un'ambientazione cortigiana. E d'altronde, il tema della degenerazione o impossibilità di un'amicizia sincera nella vita contemporanea è lo stesso che ispira, nell'autocommento in margine al sonetto, già etereo, *Ch' il pelago d'Amor a solcar viene* (*Rime* 527), presente nell'*Osanna*, una delle annotazioni più risentite del poeta, riferibile all'amico di gioventù Brunoro Zampeschi, dedicatario del sonetto:

Perché questo virtuoso e gentil cavaliere fu ne la gioventù del Poeta amico suo ne le belle e ne le buone occasioni: ma hora non si trova più né amico né guida simigliante, peroché ciascuno più si diletta di tenere oppressi gli huomini studiosi che d'operare virtuosamente. Tanta è l'invidia e la malignità che regna in questo secolo corrotto. Ma questa <è> materia di parlarne più largamente, non a la clepsidra o ad altro horologio: se pur mai si troverà Principe tanto amico del vero che non le spiaccia d'udirlo. Sian benedette l'anime dell'Illustrissimo Signor Brunoro Zampeschi e dell'eccellentissimo Signor Paolo.

In questo senso, sembrerebbe che l'annotazione che trova luogo nelle ultimissime pagine del libro amoroso si proietti in avanti, sia per quanto riguarda il tema citato dei rapporti amicali, sia per quanto riguarda l'elogio principesco, se è vero che nella Marchetti l'elogio muliebre, sul quale con giusta ragione la critica ha insistito, è però in diverse occasioni contrappuntato da quello dei vari principi consorti delle gentildonne cui le rime sono rivolte.

Più significativo, nell'ottica del discorso anche macrostrutturale, è forse un caso isolato ma che sarebbe capace di ulteriormente confermare una dialettica interna all'opera attiva non soltanto entro i confini del libro, ma anche tra i vari volumi del *monumentum* lirico che il poeta stava edificando, e nella fattispecie un rimando al primo libro, quello della lirica amorosa, rinvenibile nel testo del sonetto *Flaminio, quel mio vago ardente affetto* (*Rime* 123). Il sonetto è testo conclusivo di un trittico che non ha direttamente a che fare con la lode delle gentildonne, come invece i sonetti che precedono e seguono immediatamente (dai rispettivi argomenti: «Loda la Signora Isabella [...]» e «Loda la Signora Lucia Albana [...]»). I tre argomenti in sequenza leggono:

Dimostra con la comparatione d'Etna e de la selce come un vecchio Cavaliere freddo esteriormente per la vecchiezza habbia nel core il foco amoroso.

Scrive a M. Bernardo Castello Pittor Genovese lodando il suo eccellente artificio col quale faceva le figure per historiare il Poema de l'Autore, e molto più le bellezze de la Signora Livia Spinola, che si degnava di rimirarle.

Scrivendo al Signor Flaminio Delfino, scopre la tiepidezza del suo amore, ma soggiunge che per essere diminuto [*sic*] l'ardore, non era diminuita la gratitudine.

La sequenza è complessa. In prima posizione abbiamo un sonetto generico, tematicamente non legato alla lode, riferito ad una terza persona, il cavaliere anziano, un dellacasiano «canuto amante», come è definito nella chiusa, che serba nel cuore il fuoco amoroso e che però nel sonetto parla in prima persona (vv. 1-2: «Donna, perch'io le chiome habbia ripiene | D'algente neve, il cor

¹⁶ La questione è discussa da G. Baldassarri, «A illuminar le carte». *Per l'esegesi delle Rime tassiane*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di N. Longo, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-153: cfr. pp. 146-147.

però non verna»¹⁷). A seguire, si leggono due sonetti scopertamente autobiografici, riferiti non ad un io generico ma al Torquato Tasso poeta epico e lirico. È vero che il sonetto a Bernardo Castello si risolve *anche* in un elogio femminile, quello della nobildonna genovese Livia Spinola, ma la prospettiva metapoetica nonché l'impegno dell'autocommento dicono chiaramente che il tema principale è altro: basterebbe il pretto prelievo di tassello petrarchesco in chiusa di fronte, quelle «memorie antiche» che derivano nientemeno che dal terzo capitolo del *Triumphus Fame*, vv. 10-15, dove fanno riferimento al primo e sommo poeta epico, Omero, dunque in tematica assolutamente solidale con la celebrazione indiretta di sé che qui Tasso poeta epico sta tessendo («[...] quello ardente | vecchio a cui fur le Muse tanto amiche | ch'Argo e Micena e Troia se ne sente. || Questo cantò gli errori e le fatiche | del figliuol di Laerte, e d'una diva, | primo pintor delle memorie antiche»). Si tratta, non c'è bisogno di sottolinearlo, di un prelievo di tale evidenza, anche per la competenza del lettore ideale, che Tasso non sente neppure l'esigenza di dichiararlo nell'autocommento: lo dichiarerà invece esplicitamente più avanti, in un sonetto che è evidentemente legato a questo dal punto di vista non solo tematico ma anche strutturale, ossia il celebre sonetto alla duchessa d'Urbino, *S'egli averrà ch'alta memoria antica* (*Rime* 595), dove il tassello petrarchesco, al singolare, viene promosso a clausola dell'*incipit*, e dove l'*Esposizione* puntualizza che vi si fa appunto riferimento alla «impresa di terra santa, la quale il Poeta chiama *memoria*, e dice di volerla rinovare a guisa di pittore, imitando il Petrarca che d'Homero disse [...]. Né fu detto ciò senza molta ragione, perché ne la memoria le cose si cancellano e si scoloriscono a guisa di vecchia pittura, come insegna Aristotile là dove egli tratta di questa materia».

Questo il sonetto a Bernardo Castello nella lezione della Marchetti:

Fiumi e mari e montagne e piagge apriche
E vele e navi e cavalieri et armi
Fingi, Bernardo, in carte, e i bianchi marmi
Han minor pregio da le Muse amiche.

Peroché Livia d'Ariana e Psiche
Legger non brama, e può beato farmi
Se l'imagini tue co' nostri carmi
Impresse mira, e le memorie antiche.

E mentre pasci le serene luci
Di quel lume, desian farsi più belle
E l'Orse e le Corone e 'l Cigno e 'l Toro.

Ma le rivolgi a' gloriosi Duci
Et a' miei versi tu da l'auree stelle,
Muto poeta di pittor canoro.

L'autocommento si sofferma sulla già classica *querelle* tra le arti, in particolare scultura e pittura, evocate nella prima quartina del sonetto, e sull'interrogativo della superiorità dell'una sull'altra. Adducendo gli opposti pareri del Castiglione e di Michelangelo, Tasso concede la palma alla pittura, in quanto più vicina alla poesia (a norma del motto oraziano dell'*ut pictura poesis*) e in quanto più capace di imitazione, «non solo perché può dipinger molte cose che non si possono scolpire, ma perché imita la rotondità de le membra, e ne la superficie dimostra il corpo e la

¹⁷ Il sonetto è raccolto da Solerti tra le rime amorose composte «ad istanza d'altri» (*Rime* 389): al di là delle ipotesi identificative (per Solerti prevale quella con Cornelio Bentivoglio), ciò che conta all'altezza della Marchetti è comunque, come in altri casi, l'assoluta scomparsa di ogni possibile addentellato biografico esplicito o riferimento alla primitiva occasione di questo «stupendo sonetto», come lo definisce a p. 121 del suo saggio la Giachino, che lo ritiene tra i «componimenti più intensi dell'intera raccolta». Non è con questo certo che esso possa essere interpretato all'interno del libro come acquisito al registro autobiografico, come se Tasso volesse nascondere se stesso dietro la maschera del cavaliere anziano, anche se la presenza di due successivi sonetti certamente autobiografici potrebbe farlo sospettare (il tema dell'invecchiamento dell'amante, in chiave autobiografica, è peraltro già presente all'interno del canzoniere etero).

profondità, e questo è modo eccellentissimo d'imitare». Segue però una precisazione interessante, che adduce il parere di Pindaro, tra i lirici antichi quello che si può ritenere modello principe per la sezione degli encomi, anche per la modalità principale in cui l'elogio si esplica in Tasso, ossia il frequente ricorso alla rievocazione dei miti:

Non si nega però che le opere de' gli Scoltori da Pindaro e da altri Poeti non siano state assomigliate a quelle de' Poeti, tuttavolta è maggior la conformità tra il Pittore e 'l Poeta ne l'artificio, fra il poeta e lo scoltore ne la perpetuità¹⁸.

La poesia, insomma, prende il meglio dalle altre due arti: è ovviamente *princeps* nella capacità imitativa, per le sue infinite possibilità di rappresentare agli occhi della mente qualunque oggetto o situazione, e in questo è vicina alla pittura e la supera, come la pittura supera la scultura per la stessa ragione; inoltre, la poesia, per via della perennità delle sue opere, è raffrontabile alla scultura (e implicitamente la supera, a norma del celebre *incipit* oraziano dell'*aere perennius*). Il sonetto è sigillato da una «eccellentissima metafora di proportione» (così l'autocommento) che sancisce la collaborazione tra le due arti, le parole della *Gerusalemme* e le incisioni che le raffigurano agli occhi dei lettori, prima fra tutti la dedicataria del sonetto¹⁹. Non è forse un caso che la figura di Bernardo Castello, «muto poeta» illustratore del poema, compaia anche nei componimenti che, secondo la ricostruzione di Poma sulla scorta del codice Vat. Lat. 10980, dovevano entrare nella *Terza parte* delle rime: in questo senso, il componimento in questione potrebbe costituire un aggancio in avanti verso l'ultima parte del tripartito libro di rime²⁰.

In forma ancor più evidente la lirica successiva, il citato sonetto *Flaminio, quel mio vago ardente affetto*, scritto in prima persona dal poeta-amante, guarda invece all'indietro, con esplicito riferimento alla Lucrezia Bendidio cantata nelle rime d'amore, in una prospettiva nettissima di superamento e bilancio (forse anche a implicito contrasto con lo stato di amante del «Cavaliere freddo esteriormente per la vecchiezza» di cui parla il primo sonetto del trittico qui in esame, per il quale quindi la lettura in chiave autobiografica sembrerebbe da escludere):

Flaminio, quel mio vago ardente affetto
Che spesso ad altro suon ch'a quel di squille
Destar soleami, e mille volte e mille
Mi bagnò il seno e mi cangiò l'aspetto,

Non m'invaghisce più di van diletto,
Né più raccende in me fiamme e faville,
Né turba il sonno, né d'amare stille
Mi sparge il viso impallidito e 'l petto.

Pur di nobile donna in me conservo
Honorata memoria, e le mie pene

¹⁸ Per la presenza di Pindaro nelle *Esposizioni* e nei versi relativi si veda il citato Basile, *L'ultimo autoritratto*, p. 107, n. 5.

¹⁹ Il verso finale del sonetto è citato con lode anche nel libro quarto dei *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 180. Si ricordi che nella dedicataria della *Prima parte* Osanna a Vincenzo Gonzaga, parlando delle proprie rime, Tasso invoca la grazia del signore come sole «ch'illustri i colori di questa sua muta pittura».

²⁰ Si tratta dei sonetti CLXXXIX, *O vera imago del tuo padre eterno*, con argomento «Su l'immagine del Signore» (*Rime* 1686), dove al v. 11 si legge «Al mio Bernardo» e CCXIII, *Tu che famosi Duci altrui colori*, «A Messer Bernardo pittore» (*Rime* 784): l'identificazione di entrambi con Bernardo Castello è proposta nell'indice dei nomi dell'edizione critica citata. Per quanto riguarda il secondo sonetto, indirizzato ad altro corrispondente nella tradizione manoscritta, come si evince dall'apparato critico («A Messer Bastiano, dipintore eccellente»: secondo i commenti si tratta del Bastianino, pittore ferrarese), è proprio il riferimento ai «famosi Duci altrui» dell'*incipit*, lezione esclusiva della *Terza parte*, che permetterebbe di ritenere che il qui recuperato sonetto per il «Messer Bernardo pittore» fosse proprio per il Castello illustratore del poema. Andrebbe forse anche osservato che i testi finali del *corpus* selezionato per la *Terza parte* (CCVI-CCXV, compreso dunque anche il sonetto a messer Bernardo) sono testi che celebrano la nascita di illustri rampolli: forse un legame ulteriore con la sezione finale della Marchetti, dedicata invece agli epitalami.

Libro e le gratie sue con giusta lance.

Ma se gradi Lucretia il cor già servo,
Liberò l'ami ancor quanto conviene,
Né sprezzò le mie dolci antiche ciance.

Il sonetto (edito una prima volta nel 1587) sembrerebbe entrare nel libro in quanto elogio indiretto, dopo tante distanti nobildonne, della giovane amata da Tasso nella sua giovinezza, e parrebbe voler fornire in qualche modo una chiave di lettura del libro amoroso, delle «dolci antiche ciance», ossia le rime ivi contenute, le *nugae* che Lucrezia è invitata a non disprezzare, ora che l'amore nel cuore del poeta si è trasformato in una «honorata memoria», e che l'io amante è in grado di soppesare obiettivamente le proprie sofferenze amorose e le parche o nulle concessioni di lei. Gli accenti petrarcheschi delle quartine (si pensi anche solo al dissimulato ma evidente «van diletto» che richiama il tema della *vanitas* proemiale nei *Rerum vulgarium fragmenta*) sfumano nella sirma in una dimensione diversa, nella quale si dice chiaramente che il cuore è ormai «libero» dalla soggezione amorosa, e la donna è invitata a corrispondere all'amante secondo convenienza (si ricordi che Lucrezia era andata sposa a un altro uomo, il conte Paolo Machiavelli, già durante la storia d'amore narrata nelle rime amorose giovanili)²¹. La collocazione tematica e “narrativa” di questo sonetto al di là e al di fuori, o meglio “oltre” la vicenda dipanata nel canzoniere amoroso appare sorprendentemente efficace, e in un certo senso pare cementare i due libri in virtù di un affondo nel reale dell'*hic et nunc*, dell'oggi del poeta, in rapporto al quale la vicenda narrata nella *Prima parte*, cristallizzata in quella remota stagione giovanile a dispetto di tutta la successiva storia redazionale e presentata al lettore come attuale, si rivela adesso conclusa e superata in una dimensione diversa e più alta. Potremmo insomma essere di fronte a una prova del raffinato discorso sotteso, nell'articolazione dei suoi vari livelli, al libro delle rime d'encomio²².

Ma l'importanza della *Seconda parte* nella storia della lirica tassiana sta anche in altro. La scelta delle rime e il commento che le accompagna per un buon numero di testi fanno fede di un impegno in direzione di una lirica che, conformemente alle tematiche trattate, si situa nell'area del sublime, nel recupero, per l'encomio cortigiano, di quella *gravitas* che, com'è noto, era stato l'obiettivo della ricerca lirica tassiana, anche amorosa, agli esordi, sulla scorta del modello dell'acasiano. Si trattava di esemplificare nel libro un dettato poetico alto, spesso caratterizzato da complessità metrico-sintattiche e ricercatezze formali e impreziosito dal dialogo del poeta con se stesso e con il suo lettore: proprio quel dialogo che nelle tarde stampe viene consegnato alla ricchezza inesausta e talvolta al contempo reticente delle *Esposizioni*, sulle quali ha scritto splendidamente Basile, nell'introduzione all'edizione citata delle *Rime* (p. XIII):

Pertanto, il *monumentum* delle *Rime*, palagio incompiuto [...] diventato galleria d'arte che neppure espone tutti i suoi capolavori (relegati da Tasso negli archivi della memoria o lasciati in attesa di stanze espositive di fatto mai rese agibili), conosce, inedita, la figura di un Cicerone, che è lo stesso poeta, capace, con cortesia sussiegosa, posta in calce all'edizione P. M. Marchetti, di suggerire delibazioni accorte di versi, folgoranti analogie con passi di lirici greci e latini (da Saffo a Ovidio), gare di qualità poetica, “avendo riguardo” a composizioni di Dante, Petrarca, Bembo, Della Casa e Navagero.

²¹ È forse anche interessante il recupero, nella seconda quartina, dei moduli sintattici e tematici del Petrarca in morte: si veda ad esempio *RVF* 363, 6-8: «Non è chi faccia et paventosi et baldi | i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi, | né chi gli empia di speme, et di duol colmi».

²² È questo un esempio particolarmente significativo dell'inadeguatezza dell'edizione solertiana: il sonetto a Flaminio Delfino è pubblicato, nella lezione della Marchetti, all'interno del *Libro primo* delle rime amorose, quelle dedicate a Lucrezia, vanificando così il discorso cui si faceva riferimento. Va detto però che nella biografia del poeta Solerti inquadrava correttamente la lirica come un tardo omaggio del Tasso all'antica fiamma: cfr. A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Ermanno Loescher, 1895, 3 voll.: vol. I, pp. 176-177. Per la prospettiva della cronologia dell'amore narrato nella *Prima parte* è fondamentale A. Martini, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX (1984), fasc. I, pp. 78-121.

È proprio l'autocommento che spesso si incarica di sottolineare le linee portanti di quella poetica del sublime che era stata programmaticamente applicata da Tasso anche alla lirica amorosa nella stagione eterea e negli anni ancora successivi per poi essere progressivamente fatta oggetto di un ridimensionamento, per quanto riguarda i temi amorosi, soprattutto durante gli anni della reclusione di Sant'Anna: gli anni nei quali, in particolare durante il lavoro al codice Chigiano, Tasso aveva messo a punto, nel fare poetico e nella revisione degli antichi testi, quel «superamento in atto della poetica dell'acasiana» che Dante Isella ha per primo individuato appunto nel lavoro al manoscritto delle rime d'amore e che prosegue in parte anche sul *corpus* rivisto e incrementato per la *Prima parte* del 1591²³. Naturalmente, le risorse e le caratteristiche dello stile sublime erano state parallelamente perfezionate, pur con le ben note contaminazioni di temi e di registri, nella scrittura del poema, dal *Gierusalemme* alla revisione della *Liberata*²⁴.

La sezione encomiastica, proprio per i suoi obiettivi intrinseci, sembra lo spazio più adatto per riprendere e in parte sperimentare *ex novo* una lirica che delle risorse di questo stile faccia il proprio manifesto, tanto nella scrittura poetica in sé quanto nel corredo espositivo, che sarà chiamato, forse più ancora di quanto già non fosse per le *Espositioni* dell'Osanna, a sottolineare l'impegno del poeta e l'altezza dei risultati raggiunti in direzione di un encomio che sia in grado di rivaleggiare con i grandi modelli dell'antichità, poetici e non solo, e persino di superarli. Si può dire anzi che proprio le linee ricorrenti che il commento sottolinea e propone non possono che confermare l'altezza del progetto nonché, se ce ne fosse bisogno, implicitamente avvalorare la tesi che attribuisce con certezza a Tasso l'estensione delle *Espositioni* anche per la stampa Marchetti²⁵. Ad esempio, nell'autocommento relativo alla canzone *Deggio forse lodar l'aurato albergo* (*Rime* 1222), a proposito della prima stanza, aperta e chiusa da un'interrogativa, Tasso afferma che il poeta «comincia la Canzona da l'interrogatione, perché questo modo è molto acconcio alla gravità, come insegna Demetrio nel libro de l'Elocutione» (e così per la chiusa: «finisce la stanza ne l'interrogationi, come l'havea cominciata, accioch'ella riesca più grave»). Analogamente, nel commento alla prima stanza della grande canzone *Tal volta sovra Pelio, Olimpo et Ossa* (*Rime* 1270), uno dei pezzi più retoricamente impostati, fitto di rimandi intertestuali e di implicazioni con la tradizione retorica e storiografica, il poeta scrive: «finisce la Canzona [ossia la prima stanza] con la sentenza, seguendo in ciò l'ammaestramento di Demetrio Falereo, che le cose gravissime si debbano porre ne l'ultima parte». Ancora, a proposito della «nuova metafora» del v. 24 della stessa canzone («La nobiltà, ch'è del valor colonna»), si legge che «il far le nuove metafore è vecchio artificio di Pindaro e de gli altri Eccellentissimi Poeti, et in vero la virtù de gli ignobili pare che sia senza sostegno, e se la virtù potesse appoggiarsi ad altro ch'a se medesima, s'appoggierebbe a la nobiltà et a la ricchezza, che sono congiunte; ma questo è parlare di poeta et d'oratore»: l'altezza dell'enunciato, e l'icasticità dell'immagine, sono ricondotte dunque non soltanto a una gloriosa tradizione di encomi lirici ma anche a quella oratoria, e forse implicitamente anche alla scrittura filosofica, secondo una prospettiva teorica che troverebbe conferma in un passo del libro quarto dei *Discorsi del poema eroico* dove Tasso scrive che «le traslazioni, usate con queste condizioni,

²³ Per la prospettiva teorica si veda D. Isella e F. Gavazzeni, *Proposte per un'edizione delle «rime amorose» del Tasso*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-343, poi in D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, e ancora in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 51-114: è il saggio fondativo, dopo i lavori caretiani, della nuova impostazione della critica e filologia tassiana. Per quanto riguarda l'elaborazione del Chigiano si veda ora D. Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2011.

²⁴ Sull'elaborazione della lingua epica tassiana, dal punto di vista di teoria e prassi, è ora fondamentale la vastissima indagine di M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007, 2 tt.: oltre alla discussione dell'infinita messe di luoghi raccolti e categorizzati da Vitale nell'ottica dell'ispirazione del sublime epico, si vedano in particolare gli inquadramenti teorici: *La lingua dell'epico come lingua «molto sovra l'uso comune»* (pp. 37-64, con appendice sull'"allusività" tassiana) e *La 'ratio' linguistica del Tasso epico* (pp. 861-869).

²⁵ Si veda anche quanto afferma C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 311, n. 8: «La paternità tassiana di questa parte di "esposizioni" non è esplicita, ma non ci sono motivi per disconoscerla».

accregono molto la bellezza del parlare con gran lode di chi le trova; né può ritrovarle convenienti chi non conosce la similitudine delle cose nella dissimilitudine. Laonde par ch'agli ingegni filosofici propriamente convenga il ritrovarle; e Platone oltre tutti gli altri le ritrovò e l'usò senza risparmio, e perciò fu tenuto arditissimo»²⁶.

La seconda collezione lirica tassiana risulta più smilza della precedente dal punto di vista del numero dei testi raccolti e dell'entità del commento (fatti dovuti, almeno il primo, anche ad alcuni incidenti di percorso, come l'epistolario testimonia) ed è certamente libera da ogni modalità di strutturazione "a canzoniere" in senso narrativo: questo non significa però che non risponda a una sua propria struttura, a una peculiare modalità organizzativa, diciamo pure nel senso di un "macrotesto" (che per esempio prevede l'esposizione in chiusa dei nove raffinatissimi epitalami in forma di canzone), come la stessa Giachino ha evidenziato parlando appunto della stampa Marchetti come di un «prezioso esempio di ultima volontà dell'autore quanto alle rime celebrative, il cui *corpus* vi compare molto ridotto ma senza dubbio secondo un assetto voluto e sorvegliato dal Tasso, per quanto non privo di mende e di errori di stampa» (p. 115), e ancora come manifestazione di «uno stadio compiuto di cristallizzazione e sistemazione *ex post* che merita di essere studiato come organismo a sé stante, nelle sue eventuali partizioni interne, nelle sue scansioni, nello stato testuale, insomma, in cui si trova» (p. 117)²⁷. Inoltre, è di grande interesse il discorso teorico sotteso ai testi, a riprova dello sforzo che Tasso era ancora in grado di approfondire per realizzare un'idea di poesia che gli era particolarmente cara, ben oltre il ruolo diciamo "pratico" che questi testi avrebbero potuto avere, ossia quello di ingraziarsi i membri delle famiglie celebrate, vecchie e nuove, con il sottinteso obiettivo di ottenere da loro aiuto, denaro, protezione. In un certo senso, una simile chiave di lettura ci permette anche di superare la citata *empasse* critica che etichetta buona

²⁶ Cfr. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 187. Per la prospettiva della lirica sublime nella tarda stagione tassiana, in particolare riferita alle rime di tematica sacra, si veda quanto ha osservato A. Sole, *Le "Rime sacre" e i soggiorni romani del Tasso*, in *Tasso a Roma*, Atti della Giornata di Studi di Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999, a cura di G. Baldassarri, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004, pp. 67-83, in particolare p. 77: «L'altezza e la gravità dei soggetti di queste rime si esprimono in una forma e in uno stile altrettanto alti e solenni. Benché, sul piano teorico, lo stile magnifico sia più conveniente all'epopea che alla lirica – come il Tasso afferma nei *Discorsi del poema eroico* – tale affermazione subisce in questo trattato e in altri scritti di poetica un ridimensionamento di fatto, sia sul piano teorico, sia su quello dell'analisi stilistico-retorica. Su quest'ultimo piano, egli reca esempi di poeti lirici (Petrarca e Casa, in particolare) in grado di esprimere grandezza e gravità, oltre che nelle canzoni, anche nei sonetti» (l'inclusione dei sonetti nel discorso teorico di Tasso è indubitabile, ma sarà significativo il fatto che le affermazioni citate dai commenti della Marchetti si riferiscano a canzoni).

²⁷ Per il rapporto tra il manoscritto preparatorio e la stampa si rimanda al saggio di Isabella Bagliani, che ricostruisce alcuni incidenti di percorso che portarono al decurtamento del numero complessivo delle liriche, il che succede in particolare per la corona di dodici sonetti per la duchessa di Ferrara, di cui è stampato solo il primo (*Rime* 1000), subito di seguito alla *Catena*, senza argomento né esposizione, e per la canzone alla Fama (*Rime* 1315). Le lettere tassiane ricordate dalla Bagliani rendono evidente che il processo di selezione o scrittura e poi invio dei materiali era ancora *in fieri* quando già si preparava il libro. La stessa Bagliani afferma inoltre, a p. 99 del saggio, che le ragioni di alcune cassature di rime presenti sul manoscritto e poi non approdate alla stampa «non sono chiaramente individuabili proprio perché la stampa bresciana, non essendo un canzoniere amoroso strutturato in termini tradizionali, ma una raccolta di encomi per donne illustri solo sporadicamente raggruppabili per omogeneità tematica, sfugge a un'indagine di questo tipo». La studiosa conclude però che alcune rimostranze espresse dal poeta nelle lettere immediatamente successive all'uscita «non devono far dubitare più di tanto: non meno accese furono, ad esempio, quelle che fecero seguito all'edizione mantovana della prima parte. D'altronde, se le "scorrezioni" fossero state consistenti, Tasso non avrebbe potuto inviare già il 16 giugno un esemplare racconciato al Feltro» (p. 88). Più problematico potrebbe essere il riferimento, ricordato da Solerti sulla scorta di una lettera, a materiali inseriti arbitrariamente nella compagine delle rime della Marchetti, fatto nei confronti del quale il Tasso esprime il proprio disappunto prima però di poter vedere la stampa materialmente: cfr. la citata *Vita*, vol. I, pp. 743-744, con rimando alla lettera al Licino del 12 gennaio 1593, da Roma (nell'epistolario del Guasti citato, vol. V, p. 133, numero 1435), dove Tasso scrive: «molto [...] mi spiace c'abbiano voluto aggiungere altre rime, oltre quelle ch'io feci ricopiare; perch'io non mi fido molto del giudizio di molti, né de la volontà. Ma s'avranno scelte di quelle ch'io stimo migliori, non mi saranno stati nemici. In tutti i modi, vi prego che mi facciate vedere quel che si è fatto».

parte di questi testi, e il valore medio del libro, come mediocri, privi di esiti particolarmente significativi dal punto di vista del risultato poetico²⁸.

Già l'epistola proemiale del libro, indirizzata alla duchessa di Mantova e datata da Roma il 1° gennaio 1593, fatta la tara a tutti gli artifici e le *recusationes* retoriche del caso, sancisce con ogni evidenza l'altezza del soggetto e l'eccellenza dello sforzo di chi si pone a cantarlo: quello scelto a dedicatario del libro come anche, implicitamente, i molti altri oggetti muliebri di lode che esso seleziona:

Ma vostra Altezza è collocata da la sua fortuna e da la propria virtù tanto sopra quel segno dove possono arrivare i versi de' poeti, che non è maraviglia che ne lo scrivere di lei l'arte e l'ingegno sia stato similmente superato. Ma perché questo mio difetto procede da la copia e quasi da l'abbondanza de' suoi meriti, a lei più ch'a l'altre si conviene di gradirlo e di tenerlo caro, come io spero che debba fare per la sua cortesia ancora e per la mia antica servitù co 'l Signor Duca suo marito e mio Padrone e protettore.

La stampa si presenta dunque con tutti i crismi di una selezione d'autore di materiali lirici che vengono qui ordinati secondo una progressione che nelle sue linee generali non appare casuale, si potrebbe dire, fin dall'esordio. Nell'ambito di una più vasta indagine di tipo strutturale sulla sezione introduttiva della silloge, ci si propone qui di seguito di anticipare alcune osservazioni che riguardano il trittico d'apertura, costituito da tre sonetti dedicati a Barbara Sanseverino contessa di Sala: in realtà, come si tenterà di dimostrare a breve in un successivo contributo, la sequenza esordiale, fino alla prima canzone inclusa (nove testi in tutto, otto sonetti e appunto la canzone *Di pregar lasso e di cantar già stanco*), è di particolare interesse onde evidenziare alcune delle linee di tendenza dei testi selezionati da Tasso per il libro, e un possibile *fil rouge* comune, che li contrassegna come un blocco compatto dal punto di vista retorico, e perciò ben adatto, per questi e per altri tratti che sono ovviamente caratterizzanti anche molti altri componimenti successivi del libro, ad aprire il volume encomiastico che si presenta al lettore²⁹. All'interno di questa struttura esordiale, però, il trittico di sonetti per Barbara riveste un ruolo peculiare, trattandosi appunto dei primi tre componimenti e dell'unico caso, in questa sezione, di una sequenza che trascenda la misura del singolo componimento, e degno quindi di una osservazione ravvicinata. D'altronde, ancora Luisella Giachino ha opportunamente sottolineato nel suo saggio come «gli elementi di unità che percorrono la raccolta sembrano rintracciabili prevalentemente in fenomeni retorici e formali, nella ricorrente presenza di figure e tropi, come la dilagante *interpretatio nominis* o l'uso dell'antitesi e dell'iperbole, fino al consolidamento di una vera e propria *koiné* del genere encomiastico, una sorta di unilinguismo, peraltro non peculiare soltanto della produzione tassiana» (p. 118³⁰).

Ad apertura del libro compaiono dunque i tre sonetti dedicati a Barbara Sanseverino, contessa di Sala: la raccolta si apre all'insegna della misura del trittico di testi, che ricorrerà anche altrove più avanti nel libro. Il terzetto inaugura inoltre fin da subito in maniera particolarmente arguta (più arguta, si direbbe, rispetto a molti degli altri esempi consimili presenti nel seguito del libro), l'artificio dell'*interpretatio nominis*, quasi a denotare forse una particolare esemplarità nel

²⁸ Così ancora la Giachino a p. 117: «Va chiaramente ribadito che, per quanto esteticamente di qualità non elevata, le rime della raccolta costituiscono, in una situazione testuale tra le più intricate, un punto fermo e un momento che di per sé esprime la volontà ultima del Tasso». Una interessante lettura di un testo compreso nella Marchetti di cui si mette in luce, anche grazie a restauri testuali, l'esito tutto sommato non così negativo e stentato come pareva a Solerti, si deve a P. Luparia, *Rime 1435: imeneo per "alme illustri" (restauro testuale e interpretazione)*, in D. Chiodo e P. Luparia, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2007, pp. 77-95.

²⁹ Va de sé che in una raccolta come questa, per le ragioni dette, la prospettiva è diversa rispetto a quella che si impone per l'apertura della silloge amorosa, su cui si veda almeno V. Martignone, *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996), a cura di A. Daniele e F. W. Lupi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 25-31.

³⁰ Per gli artifici ricorrenti della lirica encomiastica e non solo, in particolare quello dell'*interpretatio nominis*, cfr. T. Leuker, *Giochi onomastici nelle Rime del Tasso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIX, a. CXXXIX, fasc. 628 (4° trimestre 2012), pp. 530-561.

suo uso, il che spiegherebbe la scelta di aprire il libro proprio con queste liriche. Ma il legame che sembra unire questo componimento e i successivi del gruppo d'apertura è l'elaborazione in chiave encomiastica del tema e tono epico e guerresco, di per sé ben fruibile anche in chiave amorosa, che però in questi testi all'occasione si fregia di articolate e spesso argute rivisitazioni della narrativa in versi classica, dall'*Iliade* all'*Eneide*: anche questa, una scelta che appare già di per sé significativa, collocata com'è appunto nella prima sequenza di testi.

L'esordio del primo dei tre sonetti per la contessa di Sala (*Rime* 541) è tra i più celebri delle rime tassiane, e così legge secondo la stampa Marchetti (e ancor prima sul codice Chigiano):

Tolse Barbara gente il pregio a Roma
De l'arme e de l'Impero, e serva fella:
O nome a lei fatale, ecco novella
Barbara vincitrice ancor la doma.

Non è forse casuale che il primo componimento del libro, la cui epistola è datata da Roma, come si è visto, esponga, in clausola del primo verso, il nome di Roma, anche se enunciandone una iperbolica sottomissione alla bellezza di Barbara che rivisita le invasioni di «Gothi e d'altre straniere nationi, i quali occuparono Roma e vi tennero la sedia del Regno», come recita l'autocommento. Quest'esordio, di componimento e di libro, è tra l'altro interessato da una variante che il poeta suggerisce in una lettera, e che non è recepita dalla stampa. Si tratta della già ricordata lettera al Licino (la numero 1435 nell'edizione dell'epistolario), nella quale è contenuto un «conciario del primo sonetto, ch'era questo, o simile»:

De l'imperio e de l'arme il pregio a Roma
Tolse barbara gente a lei rubella:
O gran nome fatale! ecco novella ecc.³¹

Nella fisionomia della quartina suggerita dalla lettera conterà intanto l'acquisto dell'elativo *gran* per il nome di Barbara: si tratta di una parola sensibile nell'elaborazione del tono epico, anche solo a ricordare il «gran sepolcro» dell'*incipit* (e dell'*explicit*) del poema³²; il nome di Barbara è poi definito *fatale* in quanto voluto dal destino e strumento del destino stesso nel suo ruolo di vincitore (evidentemente un'altra parola «grande per significazione»). È inoltre interessante la soppressione di quel riferimento troppo esplicito al soggiogamento di Roma da parte dei barbari invasori («serva fella»), con il quale fa forse sistema la scomparsa del pronome riferito a Roma al v. 3 nella redazione a stampa («a lei fatale»). Soprattutto, però, la correzione proposta sembra andare in direzione di una *dispositio* e di una sintassi tendenti alla ricercatezza, visto che la scansione tendenzialmente lineare del primo *incipit* citato, con inizio forte anche dal punto di vista accentuativo sul verbo principale, è perturbata da una sostenuta e duplice anastrofe («De l'imperio e de l'arme il pregio») e dalla posticipazione del soggetto («barbara gente») ad oggetto («il pregio»), complemento («a Roma») e verbo («Tolse»), per di più evidenziato dal forte *enjambement* che lo isola ad inizio del v. 2. Si tratta come è noto di artifici che nei *Discorsi del poema eroico* saranno

³¹ Lo stesso concio è ripetuto in lettera ad Antonio Costantini, pochi giorni dopo (lettera numero 1437). Per le varianti consegnate alle lettere si possono vedere due recenti contributi contenuti nel volume *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Carminati ed E. Russo, Edizioni di Archilet, 2016: M. T. Girardi, *Le lettere non 'poetiche' di Tasso come luogo di riflessione poetica* (pp. 25-43: p. 26 per un cenno all'epistolario come «deposito di varianti» delle varie opere) e, in particolare per le rime, F. Tomasi, *Note sulle 'Rime' nelle lettere del Tasso* (pp. 45-59), che si sofferma appunto soprattutto sulle rime encomiastiche: a p. 57 si legge che «non stupisce che le diverse raccolte progettate, dal quaderno per le duchesse di Ferrara sino alla stampa Marchetti del 1593, documentino un progressivo desiderio non solo di discriminare, ma anche di nobilitare quell'esperienza su di un piano superiore, come avverrà soprattutto grazie all'autocommento».

³² Si veda, anche se in quel caso si segnala una ripetizione dell'aggettivo che nel sonetto per Barbara manca, il libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 209, dove a proposito di *TF* II 79-80 («Di qua da lui, chi fece la grand'arca, | e quel che cominciò poi la gran torre») si legge che «particolarmente gonfia il parlare la voce raddoppiata s'ella sarà grande per significazione o per suono» (l'aggettivo è dunque di per sé «grande per significazione»).

ascritti alle figure che arrecano “grandezza” al parlare, come si legge ad esempio ancora nel libro quinto: «E ’l cominciar il verso da casi obliqui suole esser cagione del medesimo effetto [cioè appunto la “grandezza” e la magnificenza di cui si parla nelle righe precedenti] nel parlare, il quale si può chiamar obliquo o distorto, come in que’ versi *Del cibo ond’ il signor mio sempre abonda [RVF 342]*»³³.

Fin dal primo testo, in ogni caso, la bellezza e la virtù della gentildonna cantata sono espresse attraverso la metafora bellica del trionfo, prima dei barbari e poi di Barbara, come chiarisce esplicitamente l’*Esposizione*, che intesse diversi rimandi intertestuali a Petrarca, il più significativo dei quali è forse quello relativo al v. 6 del sonetto («Togliendo il vanto e ’l titol d’esser bella», tra l’altro connotato da un polittoto rispetto al verso esordiale: *Tolse... Togliendo*): il prelievo ricalca appunto un verso dei *Triumphs* dedicato a Elena causa della guerra di Troia, e ci conduce quindi indirettamente, per forza di allusività, al tema epico classico e all’epica omerica, instaurando al contempo un paragone vittorioso per Barbara tra la sua bellezza e quella dell’antica eroina (*TC I 135-138*: «Poi vèn colei c’ha ’l titol d’esser bella; | seco è ’l pastor che male il suo bel volto | mirò sì fiso, ond’uscir gran tempeste, | e funne il mondo sottosopra vòlto») ³⁴. La metafora delle squadre soggiogate da Barbara trionfatrice in Campidoglio sulla schiera «de’ suoi prigionieri incatenata e doma» reca in sé ancora evidenti, anche se questa volta implicite, suggestioni dal Petrarca dei *Triumphs* (si veda la menzione del Campidoglio, in contesti amorosi e non, da *TC I 13-15* o *TF I 29-30*) e occupa l’intero sonetto, del quale contribuisce ad asseverare il tono epico e allegorico. Tasso nell’autocommento parla di metafora e sottolinea questa prospettiva di lettura, soffermandosi anche sugli agenti della vittoria, ossia le virtù della gentildonna cantata, e sui suoi vinti: «Metaforicamente mette due squadre, una de’ vittoriosi, l’altra de’ vinti; i vincitori sono la severità temperata da mansuetudine, la bellezza, lo sdegno d’essere amata». La celebrazione del trionfo di Barbara, nel confidente e baldanzoso incedere delle parole del poeta (come negli accenti gioiosi e ribattuti dell’intonazione in due parti del sonetto pubblicata nel 1577 nel *Sesto libro* di Giaches de Wert), continua nella sirma della lirica, gestita per parallelismi nei quali la metafora bellica non viene meno, e che si chiude su un verso bipartito e concettoso che enuncia i diversi effetti causati dalla bellezza della nobildonna sugli uomini, vinti d’amore, e sulle donne, colpite dall’invidia (così l’autocommento: «Face chiama la bellezza, che in diversi soggetti fa diverse operationi, a guisa di Sole che disfa le pruine et indura il fango»):

Sono i guerrieri suoi dolce rigore
Con pudica beltà, sdegno cortese
Che quanto sfida altrui tanto gli piace.

I vinti, un sesso e l’altro, e l’un d’Amore,
L’altro d’invidia, e con la stessa face
Agghiaccia hor l’uno onde già l’altro accese.

Appare qui evidente come il tipico armamentario metaforico, o addirittura, si diceva, quasi allegorico, della rimeria amorosa venga adibito alla lirica celebrativa, con annesso riuso delle consuete figure ossimoriche («dolce rigore», «sdegno cortese») e dei parallelismi contrastivi cui si è già fatto cenno (non soltanto nel verso finale ma anche al v. 11, bipartito sulla frequentissima struttura sintattica *quanto... tanto*): d’altronde, la presenza di questo sonetto sul codice Chigiano delle rime amorose sembra comprovare il fatto che per Tasso esso, insieme agli altri del trittico,

³³ Cfr. Tasso, *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 209. E si veda anche quanto Tasso scrive *e converso* a proposito dell’«umil forma di parlare» nel libro sesto, p. 243: «Si deono fuggire ancora quelle maniere di parlare che si fanno con li obliqui, perché sono oscure, e si dee usare l’ordine naturale di parlar, e nelle narrazioni si dee cominciare dal caso retto, o dal quarto caso almeno, perché gli altri sogliono apportar oscurità».

³⁴ Ma si veda anche, per il verso esordiale del sonetto, il rimando lessicale ancora al Petrarca dei *Triumphs*, in particolare *Triumphus Fame III 1-3*: «Io non sapea da tal vista levarme, | quand’io udi’: – Pon mente a l’altro lato, | ché s’acquista ben pregio altro che d’arme →», citato nell’*Esposizione*: «dice il pregio de l’arme per l’honore, ad imitatione del Petrarca [...]. Overo pregio de l’arme sono i premi de le guerre e de le vittorie».

potesse costituire appunto un testo chiave per accompagnare il passaggio dalla prima alla seconda collezione di liriche da dare alle stampe.

Anche nel secondo sonetto per Barbara (*Rime* 936) si gioca su metafore e immagini belliche di soggezione militare, anzi nel complesso si può dire che vengano quasi del tutto meno quelle ambiguità di registro (e di genere) che nel precedente permettevano di individuare suggestioni tipiche, anche dal punto di vista formale e retorico, della lirica d'amore: il secondo sonetto attinge a un tono compiutamente e schiettamente "eroico", che celebra la vittoria di Barbara (con forse la sola eccezione del v. 4, «E col seren de le tranquille ciglia», che rimedita suggestioni petrarchesche). Di più, in questo sonetto, pensato, se non nella genesi certamente nella seriazione della stampa, in evidente continuità anche retorica col precedente, è svolto il tema del superamento dell'antico, che è, come si è osservato, una delle linee fondamentali dell'encomio tassiano (in questo ovviamente debitore dei moduli della tradizione): la bellezza di Barbara, già nel precedente sonetto vittoriosamente paragonata a quella di Elena per via di suggestione intertestuale, è qui detta tale che potrebbe rinfocolare negli animi dei contemporanei soggetti al «novo impero» cristiano il desiderio dell'antica gloria di Roma (quella Roma che nel sonetto precedente era stata evocata nella sottomissione ai barbari invasori: ma l'*Esposizione* chiosa esplicitamente, per il v. 2 del secondo sonetto: «cioè del valor de le donne Romane»). Si vedano le quartine:

Questa d'Italia bella e nobil figlia
È vivo esempio del valor primero,
E de la gloria antica il novo impero
Pur infiammar potrebbe (o meraviglia),

E col seren de le tranquille ciglia
Quetar l'ardito Franco e 'l forte Ibero,
E s'altro sì possente o sì guerrero
Fece del sangue altrui l'onda vermiglia.

L'*Esposizione* insiste sul tema della vittoria bellica, citando ancora Elena e ribadendo la "meraviglia" dell'operato di Barbara, che costituisce non solo un «maraviglioso effetto, ma quasi insolito, perché le donne antiche furono cagioni de la discordia tra l'Africa e l'Europa, come Io et Helena et altre di cui scrive Herodoto nel principio de la sua historia»³⁵. Ma la menzione dell'Africa nell'autocommento alla seconda quartina serve anche a preparare l'ardita mossa retorica con la quale la lirica, nella prima terzina, passa dalla terza persona celebrativa alla seconda, riferita, con stacco patetico, asseverato anche dall'anafora del pronome, al mare che divide l'Italia dall'Africa: con una sorta di apostrofe diretta, o "conversione" (come l'artificio è chiamato nel libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*, dove è ascritto alla «forma magnifica del dire»), il Mediterraneo è chiamato a testimone dell'eccellenza della donna cantata, evocata con l'artificio ossimorico del v. 11, che gioca questa volta non, come nel sonetto precedente, sulle sue qualità e virtù morali, ma per l'appunto sul nome: ciò è reso esplicito anche nella *Esposizione*, dove si legge che la donna cantata è «di nome Barbara, ma di nascimento italiana, perché la casa Sanseverina è numerata fra le nobilissime e l'illustrissime d'Italia, non solo nel Regno di Napoli ma in Lombardia, già centinara d'anni sono»³⁶. Così recita la prima terzina del sonetto:

³⁵ Tra le eccezioni sono citate le Sabine, che malgrado loro furono invece «cagione de la concordia»: il riferimento alle Sabine sarà ripreso poco più avanti nel sonetto *Sabina, in cui s'honora il nome prisco* (*Rime* 1185), dedicato a Sabina Benlei. È interessante il fatto che nella bozza di stampa di poche carte giunta fino a noi e già nota a Solerti, che registra la correzione, Tasso avesse proposto per il v. 4 del sonetto la variante «Pote infiammar, cotanto al ciel simiglia», con la postilla «scelgasi il meglio»: forse il poeta non era soddisfatto dell'epifonema in parentesi che chiude il verso nella lezione a stampa, che pure intonava appunto il tema della "meraviglia" poi sviluppato nel sonetto successivo.

³⁶ Per la figura retorica della "conversione" si veda anche il commento alla canzone *Tu che segui la pace e fai d'intorno* (*Rime* 954), dove si tratta di una «poetica conversione al Sole» su modello virgiliano, o ancora, nel registro mediocre della canzone alla Bruna, l'«affettuosa conversione a gli occhi» annotata nella quinta stanza della canzone *O con le Gratie eletta e con gli Amori* (*Rime* 369): sulla canzone all'ancella nella lezione della stampa Marchetti si veda S. Berti,

E tu che l'African da noi dividi,
Tu non circondi, o Mar, né prima nacque
Barbara più gentile in altri lidi.

La “gentilezza” connaturata a Barbara è quella che la spinge, nella terzina finale, vera *pointe* adibita all'enunciato del superamento del moderno sull'antico, a disprezzare la propria vittoria e il nome che ne sarebbe potuto derivare, secondo la prassi dei grandi condottieri del passato (l'autocommento cita gli Scipioni e Metello): «così Barbara poteva prender questo nome da le genti vinte da la sua bellezza [nel primo sonetto i romani, nel secondo «l'ardito Franco e 'l forte Ibero»], ma non si curò di questa vittoria» (i versi recitano: «Ma vincer non curò la terra e l'acque, | Perch'i vinti consoli e parte affidi, | Preso il bel nome che lodossi e piacque»).

Il modulo retorico del superamento è portato a compimento nel terzo sonetto per Barbara, *Barbara meraviglia ai tempi nostri* (*Rime* 934), qui collocato come vera e propria degna conclusione del tritico, che senza rinunciare alla solennità dell'enunciato ricorre ad artifici lirici di derivazione petrarchesca e a «scherzi de le parole» di marca epigrammatica³⁷. L'ossimoro «Barbara più gentile» del v. 11 del precedente sonetto sembra ripercuotersi, in termini amplificati, nell'*incipit* del presente: il «Barbara meraviglia» esordiale si può ricondurre infatti, quasi un vero e proprio connettore intertestuale che intreccia liriche e commenti nella progressione dell'elogio tripartito, al tema della “meraviglia” sottolineato nel commento al sonetto precedente («non solo meraviglioso effetto, ma quasi insolito...»). L'*Espositione* relativa al verso incipitario cita Marziale (sebbene «in altro proposito»), «quasi [il poeta moderno] voglia dire: questa bellezza non è minor meraviglia de le Piramidi che furono uno de' miracoli del mondo». Di più, il sonetto inquadra la bellezza di Barbara nel tema della creazione divina, come implicito e radicale superamento di tutte le bellezze di mano mortale edificate per monarchi o divinità pagane, con riferimento ai faraoni e alle divinità egizie (si vedano i vv. 2-3: «Non è di mortal mano opra terrena | Drizzata a Regi o consecrata a mostri»). Le coordinate morali sono chiarissime, pur entro una *descriptio mulieris* che enuncia partitamente le bellezze corporee ma che si inserisce in una sorta di *gradatio* secondo la quale questo terzo sonetto costituisce in molti sensi il punto d'arrivo, la vera e propria *klimax*, si diceva, delle lodi celebrate a Barbara e qui raccolte nella sequenza esordiale del libro:

Ma quel che fece i bei stellanti chiostri
E volge il Sole in giro e 'l Mare affrena,
A due zaffiri diè luce serena
E la porta v'apri di perle e d'ostri.

E di più bianchi marmi un vivo tempio
Cinse d'intorno, e 'l suo desio v'accende
Alma devota che d'Amor s'infiamma.

E quel ch'a noi così traluce e splende
È d'ardente virtù lucido esempio
E di gloria immortal divina fiamma.

I correlativi simbolici della bellezza muliebre, di ampia tradizione, ossia gli zaffiri degli occhi e le perle e gli ostri della porta che allude alla bocca, preparano l'edificazione di un corpo-tempio la cui descrizione occupa la sirma della lirica. Se nel precedente sonetto Barbara era detta «vivo

La «canzone alla Bruna» e l'Ars amatoria di Ovidio, in «Lettere Italiane», 48/1 (1996), pp. 63-78, che contiene anche osservazioni su altri testi compresi nella Marchetti, nell'ottica del libro.

³⁷ Per il rapporto con Petrarca si veda in particolare il prelievo, segnalato nell'autocommento, relativo agli zaffiri degli occhi, ricondotti a *RVF* 325, 16-21: «Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro, | d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro, | onde 'l primo sospiro | mi giunse al cor, et giugnerà l'extremo: | inde i messi d'Amor armati usciro | di saette et di foco», che evidentemente dialoga anche con il ritratto del «vivo tempio» della bellezza di Barbara che si accampa nella prima terzina del sonetto tassiano.

esempio» del valore antico, nella solenne conclusione del presente essa diventa, in virtù della sua bellezza interiore che traluce per il corpo agli occhi dei contemplanti e tramite un artificio di connessione intertestuale di marca schiettamente petrarchesca, «d'ardente virtù lucido esempio». L'esemplarità della donna, insomma, va ben oltre il mondo e il valore terreno o la dimensione storica e politica, come era ancora nel precedente sonetto: ella è a tutti gli effetti, come afferma l'autocommento a proposito del suo cuore, un vivente «tempio di castità, di fede e di religione», capace di ispirare un amore che è «esempio de l'Amor virtuoso, intendendo de l'Amor d'Iddio o de l'amor maritale o d'altro sì fatto». In questo senso è anche sensibile il lavoro che Tasso compie sull'ipotesto di Marziale echeggiato in *incipit* e citato nell'autocommento, cioè il primo epigramma del *Liber de spectaculis* (*Barbara pyramidum sileat miracula Memphis...*): se nell'antico epigramma la comparazione era tra le varie meraviglie architettoniche del passato e l'Anfiteatro, nella ripresa di Tasso il «vivo tempio» di «più bianchi marmi» nel quale le anime devote accendono il proprio desiderio d'amore è invece il cuore della donna cantata. Alla luce di queste considerazioni, non sembra casuale dunque che il fastigio della stampa Marchetti sia costituito appunto da questo trittico di rime per Barbara, qui recuperate da anni lontani se il primo sonetto risale, secondo Solerti, all'incontro romano di Tasso con la contessa, avvenuto nel 1573, selezionate da Tasso e poste, per così dire, “in chiave”³⁸. In queste poesie, anche nella sequenza “climattica” nella quale sono disposte, sembrano evidenziati ed enunciati diversi dei presupposti che fondano la lode delle gentildonne nel libro, sia dal punto di vista tematico e diciamo pure filosofico, sia da quello retorico e formale, a cominciare dall'articolata *interpretatio nominis* che animerà, talvolta in forme meno raffinate, anche molti dei testi successivi (e *tutti* quelli della sezione esordiale che si conclude con la canzone *Di pregar lasso*, come si è accennato in esordio di questo saggio, e sulla quale si tornerà).

Rossano Pestarino, *Observations on 'Part Two' of Torquato Tasso's 'Rime' (1593): the Opening Poems*

The essay deals with 'Part Two' of Torquato Tasso's lyric poems as published by the author himself in 1593. After an introductory section analysing the collection as a whole and its connections with the other books of Tasso's poems, it focuses on the opening triptych of sonnets dedicated to Barbara Sanseverino, Countess of Sala, by pointing out the climactic strategy chosen by Tasso to introduce the reader to his collection of encomiastic poems.

Keywords: Torquato Tasso, *Rime* (1593), Petrarchism, Macrostructure, Climactic Strategy, Encomiastic Poems.

³⁸ Si veda Solerti, *Vita*, cit., vol. I, p. 180. Nella vulgata sono presenti altre rime dedicate alla stessa gentildonna: *Rime* 933-936 (che contengono anche due dei tre analizzati) e inoltre 550, 551 e 872. Il sonetto 550 è compreso nella Marchetti, con l'*incipit* *Donna per cui l'Amor trionfa e regna*, ed è dedicato al paragone tra la capigliatura della contessa e il diadema della Fenice, ancora nei termini della celebrazione della vittoria di Barbara trionfatrice, come esplicita l'autocommento, dove si legge che ella «ragionevolmente portava la corona nel suo trionfo, ma non la portava di Lauro, ma de' suoi capelli medesimi, non potendola portar d'altra cosa che fusse bella egualmente». Come si è in parte accennato, sia questo sonetto sia quello esordiale della Marchetti erano presenti sul codice Chigiano delle rime d'amore, il primo in lezione sensibilmente diversa: è notevole dunque come questi testi, attestati nell'ultima parte della sistemazione autografa delle rime amorose, compaiano poi ad apertura della sezione iniziale del libro encomiastico, una volta esclusi naturalmente dal primo tassello a stampa, l'Osanna. Per i testi si veda T. Tasso, *Rime. Prima parte – Tomo I. Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, Edizione critica a cura di F. Gavazzoni e V. Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 176 e 181; per la struttura del canzoniere amoroso e l'osmosi con la sezione encomiastica dedicata alle gentildonne si veda, di Martignone, oltre al già citato saggio sulle rime liminali del Chigiano, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle rime tassiane*, in «Studi Tassiani», 38 (1990), pp. 71-128.