

Rossano Pestarino

«... le lodi degli iddii e degli eroi». *L'elogio sublime delle eroine nella sezione d'apertura della Seconda parte delle rime tassiane*

In un precedente contributo si è tentato di inquadrare il trittico di sonetti per Barbara Sanseverino contessa di Sala, che apre la stampa Marchetti della *Seconda parte* delle rime di Tasso, in una precisa strategia d'autore mirante a fornire al libro una sequenza esordiale particolarmente connotata in direzione di una solennità retorica che si fondasse, senza rinunciare ad artifici tipici dell'espressione lirica, anche sul recupero di una linea tematica (e in parte intertestuale) guerresca ed "epica"¹. Questa linea, già presente nei sonetti per Barbara, diventa immediatamente evidente, soprattutto in termini di intertestualità, a partire dal successivo sonetto, nel quale il dialogo con l'epica classica si fa profondo in virtù dell'aggancio onomastico col nome della gentildonna elogiata, secondo quell'artificio dell'*interpretatio nominis* che è una delle cifre della lirica encomiastica tassiana, come la critica ha più volte messo in luce. Il quarto componimento del libro, infatti, il sonetto *Quanto già l'altra Elisa al duro amante* (Rime 1089²), è dedicato a Isabella Farnese e congiunge l'*interpretatio nominis* al modulo cosiddetto del "superamento" (secondo il quale il celebrato moderno vince per eccellenza i suoi corrispettivi antichi), riconnettendo la lirica, in forma ancora più evidente ed esplicita rispetto ai precedenti sonetti per Barbara, alla tradizione epica, in questo caso virgiliana, come già dichiarato dall'argomento, che evoca Didone: «Paragona la Signora Isabella Farnese ad Elisa, preponendola ne la bellezza, ne la virtù e ne la felicità». Si veda la fronte del sonetto:

Quanto già l'altra Elisa al duro amante
Bramò che fosse il vento e 'l mar nemico
Quando nel regno di Latino antico
Cercava sede il peregrino errante,

Tanto costei co 'l suo real semblante
E co 'l pensier sì casto e sì pudico
Rende a' giusti nepoti il cielo amico,
Per cui l'Africa trema e 'l vecchio Atlante.

Il rovesciamento è completo: al «duro amante» Enea, infedele e spietato e perciò obiettivo della maledizione della donna tradita, si contrappongono oggi i «giusti nepoti», i romani contemporanei, che sono in grado di incutere terrore all'Africa, invece di temerla (chiosa l'autocommento, ancora

¹ R. Pestarino, *Appunti sulla «Seconda parte» delle rime tassiane (1593): il trittico d'apertura*, in «Strumenti critici», n.s., a. XXXIV, fascicolo 2 (n. 150), maggio-agosto 2019, pp. 165-193: il saggio costituisce un punto di partenza anche per le osservazioni proposte nel presente contributo.

² I componimenti (e i commenti d'autore) si citano dall'edizione originale: *Delle rime del Signor Torquato Tasso parte seconda. Di novo date in luce, con li Argomenti et Espositioni dello stesso Autore*, In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1593. Per ogni componimento citato si fornisce sempre, tra parentesi, il numero d'ordine nella vulgata delle rime, risalente all'edizione pubblicata tra Otto e Novecento per le cure di Angelo Solerti (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902) e modernamente ripresa da ultimo in T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2tt. Sul volume di liriche tassiane si vedano i due saggi seguenti, uno di taglio filologico, l'altro 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. Gavazzoni, 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).

una volta riportando a Roma, come già nei precedenti sonetti per Barbara Sanseverino, e in qualche modo sconfessando, o rettificando, il tema della sottomissione della Città Eterna da parte dei barbari che compariva appunto nel trittico: «a' nepoti d'Enea, che sono i Romani, e principalmente fra gli altri i Signori de la Casa Farnese, per le nove e celebratissime vittorie marittime e terrestri per le quali il Principe Alessandro è glorioso in tutte le parti del mondo»); allo stesso modo, i pensieri casti e pudichi della destinataria (v. 6) fanno implicitamente riferimento, per contrasto, all'impudicizia dell'eroina antica, capace di tradire la memoria del defunto Sicheo per lasciarsi prendere dall'amore di Enea. La stessa prospettiva è esplicita nelle terzine, che conducono all'iperbole miracolosa l'elogio della celebrata ripercorrendo, per negarle, le tappe della biografia di Didone e rovesciando l'esito della preghiera dell'«altra Elisa», funesta, nei desideri, per Enea, e invece propizia nel caso della Farnese:

Nova e più bella e più felice Elisa,
Che non accusa il su' amator crudele
O 'nganno avaro del fratello infido,

Al cui pregar si placerebbe in guisa
Ch'indietro ancor riporteria le vele
Zefiro et Austro da contrario lido.

Se il sintagma finale, «contrario lido», riecheggia appunto esplicitamente, con finezza allusiva, la maledizione di Didone citata nell'autocommento (*Aen.* IV 628-629: «litora litoribus contraria, fluctibus undas | imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque»), la chiave del rovesciamento prospettico è significativamente da cercare anche nella contaminazione con un passo arguto e paradossale del Castiglione latino dichiarato dal poeta stesso, ossia i vv. 49-52 dell'elegia *De Elisabetha Gonzaga canente*, con congruenza onomastica tra le due celebrate, che è ciò che comporta un'analogia di trattamento, visto che anche Castiglione gioca sull'omonimia con Didone/Elisa: «Quod si dura nimis, blandisque immota querelis | Mens fera propositum non remoretur iter, | Invitam ad litus portabunt aequora classem, | Flaminaque ad fletus officiosa pios»³. Tra l'altro, a riprova anche della sottigliezza degli artifici disseminati da Tasso per rendere percepibile al lettore l'unità del libro, pur nella varietà tematica e in parte anche stilistica apparentemente centrifuga che lo caratterizza, sembra notevole il fatto che questa fonte virgiliana sia citata un'altra volta, con evidente intenzione dell'autore, nelle *Esposizioni* della Marchetti, e precisamente nel commento della canzone *Talvolta sopra Pelio, Olimpo et Ossa*, per i Granduchi di Toscana (*Rime* 1270), dove è allusa esplicitamente, quasi preziosa *climax* di tono patetico e tragico, al culmine di una stanza, la sesta, nella quale l'*enargia* del quadro guerresco dà prove notevoli nell'andamento quasi visionario e certamente epico, quanto al tono, anche in virtù degli incalzanti artifici retorici esperiti nel catalogo dei lutti di Troia. Sono i vv. 95-108:

Indi miriam due rapti e mille frodi,
Altari violati et arso tempio,
E l'uno e l'altro scempio:
Di Polidoro tronco e guasto il volto,
D'Hettore sanguinoso e non sepolto,
Di tanti figli orbo e dolente il Padre,
Schiere in fuga rivolte, accesi legni,
Estinti fochi e non estinti sdegni,
E morti e roghi e faci oscure et adre,
Mesta e piangente madre,

³ Si cita da F. Berni, B. Castiglione, G. Della Casa, *Carmina*, testo e note a cura di M. Scorsone, Torino, RES, 1995, p. 38; sull'elegia cfr. G. Parenti, *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 185-218 (in particolare pp. 198 ss.) e U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 126-127, n. 97.

Troia in fiamme conversa, a faccia a faccia
Europa Asia minaccia,
Son fulminanti Duci, e sponde a sponde,
Venti a venti contrari, et onde ad onde⁴.

Parallelismi lessicali, anche a contrasto («Estinti... non estinti»), tra l'altro con ricercata e paradossale commistione di concreto e astratto), anafora della congiunzione copulativa, uso dei tempi verbali al fine di rendere l'evidenza e repentinità delle azioni (come nel caso dei presenti a conclusione della stanza), zeugma, asindeto, e in chiusa, a sigillo del tragico catalogo di lutti, la frase che riprende lo spunto virgiliano, in un verso finale bipartito per perfetto parallelismo intorno all'aggettivo *contrari*, ricalcato sul verso virgiliano. Più esattamente, si tratta di una struttura versale che ripete il modello virgiliano, anch'esso interessato, quanto alla *dispositio*, da una figura di *enjambement* che dilata i tre costituenti ad un verso e mezzo, come nella chiusa di stanza tassiana, dove però Tasso sostituisce *arma* con *venti* (forse suggerito dai *flamina* dell'elegia di Castiglione?). In un certo senso, è come se la stessa suggestione virgiliana già fruita nel sonetto per Isabella Farnese in chiave miracolistica e lirica (i venti che si piegano alle preghiere di Elisa e riportano indietro la flotta di Enea) fosse invece ripresa nella canzone, più avanti nell'ordine del libro, nella sua valenza tragica, o meglio epica. Saremmo forse in questo senso di fronte a un esempio concreto di come il "concetto" influisca sulla resa poetica più che il tema o i *verba* in sé: lo stesso spunto tematico, addirittura esplicito con le stesse parole anche perché derivato dalla stessa fonte, può essere diversamente interpretato e trattato dal lirico e dall'epico (o meglio: dal lirico che ascende ai toni dell'epica, come nel caso della canzone) a seconda del differente "concetto" che di volta in volta il poeta ne concepisce nell'animo⁵.

Quasi una sorta di dittico epico, il sonetto appena esaminato e il successivo, *Se Pirro, all'hor che diè la morte acerba* (*Rime* 977), inquadrano l'elogio nella falsariga dell'epica antica, ma con moto retrogrado: il sonetto per Isabella Farnese, come si è visto, dialoga con l'*Eneide*, mentre il successivo, per Polissena Gonzaga, si volge, sempre per le stesse ovvie ragioni onomastiche (che sono probabilmente anche quelle che possono aver orientato la sua collocazione in questo punto del libro, appunto a far dittico col precedente), all'*Iliade*, o meglio ai suoi paralipomeni, giocando come il precedente in modo paradossale sul racconto trådito dagli autori che vengono citati ampiamente nell'autocommento, l'Euripide dell'*Ecuba* e Quinto Smirneo (ma indirettamente è ricordato anche l'Ovidio dell'epistola di Penelope a Ulisse, la prima delle *Eroidi*, coi noti vv. 53-54, citati in forma scorciata a commento del v. 8: «iam seges est, ubi Troia fuit, resecandaque falce | luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus»). Se Pirro avesse avuto davanti a sé Polissena Gonzaga, invece della Polissena del mito, il sacrificio cruento non avrebbe avuto luogo, e una donna avrebbe estinto la guerra che un'altra donna aveva causato, come precisa la clausola oppositiva che non per caso richiama ancora in primo piano la funesta figura di Elena:

Se Pirro, all'hor che diè la morte acerba,
Su la gran tomba ov'era apparso Achille,
A la vergine altera, e 'l petto aprille,
Vedea costei che 'l suo bel nome hor serba,

Cadeva il ferro da la man superba
Con fin più lieto di mille opre e mille,

⁴ Per alcuni tratti, soprattutto a fine stanza, si potrebbe citare quanto Tasso afferma nel libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*: «alcuna volta ancora la dissoluzione, ch'è contraria alla congiunzione, fa il parlar grande e più magnifico», con esemplificazione dal solenne RVF 360, 46 ss. (si cita da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 206). Il passo è chiosato nell'autocommento con rimando alla figura dell'ipotiposi, utilizzata per avvalorare, retoricamente, quando il poeta vuole "dimostrare": «pone quasi sotto gli occhi una mirabil pittura de le guerre e de l'infelicità di Troia». Sulla canzone a Bianca Cappello si veda G. Baldassarri, *Per l'esegesi delle «Rime»*, in «Studi Tassiani», 48 (2000), pp. 187-220: cfr. pp. 210-211.

⁵ La tesi del "concetto" come fondamento dell'espressione poetica, già difesa nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, è poi ripresa e sviluppata nel libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 223 ss.

Veggendo Troia in cenere e 'n faville,
Né dove fu sariano hor fiori et herba.

Ma l'havria detto: «Il Ciel, non che l'Inferno,
Placar con gli occhi, e ne i superni Regni
Mandar puoi l'alma senza oprar la lingua.

Tu dunque vinci, e sia l'honore eterno,
E questa guerra e questi ferì sdegni
Ch'Elena accese, Polissena estingua»⁶.

È evidente, nei versi conclusivi (v. 12: «Tu dunque vinci, e sia l'honore eterno»), l'emergere del tema della vittoria che spetta alla donna per la sua virtù: Polissena Gonzaga, proiettata nel tempo mitico della guerra di Troia, non solo sarebbe stata in grado di far finire la guerra accesa da Elena, ma addirittura, secondo la libera interpretazione che Tasso dà in particolare del luogo ovidiano citato, sarebbe stata in grado di ispirare nel figlio di Achille la riedificazione della città già distrutta, di modo che oggi, nella contemporaneità dell'elogio, fiori ed erbe non occuperebbero il luogo dove la città sorgeva (v. 8). È Tasso stesso che dichiara l'estensione del concetto ovidiano al suo obiettivo iperbolico quando scrive nell'autocommento che il poeta «ha riguardo a quelle parole *Iam seges est ubi Troia fuit*, ma vuole inferir che per amor di lei sarebbe all'ora stata da Pirro medesimo riedificata». L'*hic et nunc* dell'elogio rimane consegnato alle parole dell'antico eroe, sulle quali il sonetto si chiude, che proiettano la figura della donna in un presente atemporale o meglio eterno (v. 12: «sia l'honore eterno»). Se è vero che spesso, come ha osservato Residori nel saggio citato, quello che Tasso propone negli elogi delle sue gentildonne è un discorso almeno apparentemente “in negativo” rispetto al modello dell'antico, è però vero che altrettanto spesso il personaggio moderno sembra essere in grado di incarnare agli occhi del poeta e del suo lettore un reale e sostanziale superamento, che lo connota, magari in termini iperbolici e paradossali ma non per questo meno sostanziali, per virtù e doti positive sue proprie, ben oltre il semplice rovesciamento delle caratteristiche dell'omonima antica, come del resto sembra già chiaramente enunciato nella sequenza esordiale dei tre sonetti a Barbara, dove però non è ancora presente la dialettica onomastica con le eroine antiche⁷. Affermare, sebbene per paradosso, che Polissena Gonzaga sarebbe stata in grado, con la sua sola bellezza e virtù, di riscrivere il mito, importa la fede nella sostanziale superiorità morale, e non solo morale, del moderno sull'antico (che fa il paio con

⁶ Per la tangenza, non solo tematica ma anche in parte “formulare”, con l'interpretazione autobiografica del mito di Polissena fornita da Tasso nel sonetto *L'ombra superba del crudel Pelide* (Rime 692) si veda 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: cfr. pp. 33-35. La prima quartina nella vulgata recita: «L'ombra superba del crudel Pelide | chiese vergine illustre al campo argivo, | e 'ngorda del real sangue cattivo | su l'alta tomba in sul mattin si vide»: è notevole la sovrapposibilità del v. 4 al v. 2 del sonetto della Marchetti, «Su la gran tomba ov'era apparso Achille» (nella vulgata: «su la gran tomba del famoso Achille»: si noti in Marchetti l'efficacissimo riferimento all'apparizione spettrale in luogo dell'elativo *famoso*).

⁷ Per la progressione a *klimax* del tritico si rimanda al mio precedente saggio qui citato alla n. 1. Per l'interpretazione di Residori si veda la p. 41 del saggio qui citato alla nota precedente: «Capita spesso [...] 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»; e poco oltre, a p. 43, la lettura quasi freudiana del procedimento: «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 [...]. 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 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 superarle; 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».

l'eccellenza poetica che porta l'autore-commentatore delle *Esposizioni* ad affermare a più riprese, com'è noto, di aver imitato i poeti antichi e moderni superandoli⁸). Quanto alla figura di Elena, citata in chiusa del sonetto come polo negativo opposto a Polissena, essa tornerà altrove nelle rime selezionate per il libro, sempre nei termini di un superamento del moderno sull'antico. Si potrebbe citare ad esempio, ma in una cornice quasi familiare, il sonetto *Non fu sì chiara per le fiamme ardenti* (Rime 1183), indirizzato a Elena Miroglia, dove la gentildonna è raffigurata nell'atto di piangere la morte della «Signora Barbara [d'Austria] sua Signora», come Elena quando si tagliò i capelli in segno di lutto per la morte di Clitennestra, con rimando all'*Oreste* euripideo: ancora una volta il superamento è completo, come bastano a provare i vv. 9-12: «Né per fuggir dal vostro sposo eletto | Varcaste lidi o tempestosi mari, | Né sète voi cagion di fera guerra | Ma d'alma pace» (l'autocommento chiosa: «paragona gli illegitimi amori d'Helena Greca co' legittimi di questa Helena Germana»)⁹. Più in particolare, il paragone di Elena e Teseo con i granduchi di Toscana tornerà ancora nella già citata canzone *Talvolta sopra Pelio, Olimpo et Ossa*, che fin dall'argomento è ancora ricondotta, nell'«artificio d'alcune parti» all'*Encomio di Elena* di Isocrate, e della quale l'autocommento dà una lettura retorica molto impostata, a cominciare dalla struttura della canzone (proemio ecc.), fondata sul grande modello della lirica pindarica (si veda per la prima stanza: «fa il proemio a questa Canzona, come fa Pindaro ne l'Ode, cioè con molte translationi e con altre figure»).

Ma per tornare alla sequenza iniziale della Marchetti, ancora l'*interpretatio nominis* presiede alla lode successiva, il sonetto *Del più bel marmo che nascesse in monte* (Rime 973), per la gentildonna parmigiana Barbara Torricella: una *interpretatio* amplificata, più articolata delle precedenti in quanto congiunge gli spunti forniti primariamente dal cognome, che ispira l'allegoria della torre, a quelli ricavati dal nome, che tornano sugli artifici già sperimentati per Barbara Sanseverina, come è dichiarato con evidenza dall'uso del maiuscoletto per il nome (cosa che però non si verificava, sulla stampa, per i tre sonetti di apertura)¹⁰. Al contempo, però, si tratta di una *interpretatio* per così dire più statica e simbolica, quasi da impresa nobiliare, il che non preclude certamente la possibilità di una dimensione “narrativa”, nel racconto della battaglia di Amore. Di allegoria, nata da «metafora continuata» (come è definita nel libro quarto dei *Discorsi del poema eroico*), parla esplicitamente l'autocommento a questo sonetto, che ancora una volta inquadra l'artificio retorico in un discorso di carattere morale osservando dapprima che «l'honore difende la sua pudicitia da l'amore, anzi da gli amori, o perché molti siano i desideri de gli animi gentili, o perché le belle sogliano esser amate da molti»; di seguito, dal punto di vista della strumentazione retorica, si legge appunto che «la Metafora è continuata fino al fine, laonde diviene Allegoria, ne la quale si dimostra quasi per velo l'invitta castità di questa gentildonna»¹¹. Si tratta di un sonetto nel

⁸ Anche questo tema del rispecchiamento tra elogiato ed elogiato è chiarito nelle prime pagine del saggio di Residori. Il procedimento dell'acquisizione per via negativa sembra teorizzato da Tasso nell'autocommento alla quarta stanza dell'impegnativa canzone *Tu che segui la pace e fai d'intorno* (Rime 954), dove a proposito dell'elogio del ducato di Ferrara durante il viaggio dei duchi (1584) si legge: «mostrate le similitudini [tra il ducato stesso e lo Zodiaco celeste], dimostra le dissimilitudini per le quali con meraviglioso artificio par che l'anteponga»; il superamento dell'antico da parte del moderno emerge poi pienamente nel commento alla stanza successiva: «Aguaglia il Duca Alfonso a' Re di Sparta, o più tosto l'antepone, perché in Sparta erano due Re in una sola Città, e qui in tre Città è un sol Duca», e in quella ancora successiva, dove è riferito alla duchessa.

⁹ L'utilizzo del modulo è teorizzato nel commento all'ultima stanza della canzone *Deggio forse lodar l'aurato albergo* (Rime 1222), in lode di Giovanna d'Austria: «loda la felicità congiunta con la virtù, la qual risplende ne la pace d'Italia, anteponeandola a quella d'Ipsicratea moglie di Mitridate, di Lucretia, di Cleopatra, di Portia, de l'Amazzoni e d'altre che dimostrarono il valore ne la fortuna adversa, né però meritano lode maggiore; e seguita in ciò l'ammaestramento d'Aristotile ne la Rhetorica [1368a], il quale c'insegna di lodare facendo le comparationi e gli accrescimenti» (è il modulo elogiativo dell'ἀξίως).

¹⁰ Simile artificio raddoppiato tornerà più avanti nel libro, ad esempio nei due sonetti in sequenza *Natura mille pregi al Franco tolse* (Rime 1099), dedicato a Barbara Turchi Pio (dove è congiunto al modulo del superamento), e *De l'honor simulacro è 'l nome vostro* (Rime 1216), ad Aurelia Onorati.

¹¹ Retoricamente simile è l'elogio del sonetto *In questo mar che sparge un puro argento* (Rime 1241), per Porzia Mari Grillo, che rimedita in chiave di superamento il racconto dell'*Odissea* e il cui argomento recita: «Loda la Signora Portia Mari, o più tosto si copre [ricopre?] le sue lodi con un gentil velo d'Allegoria» (l'annotazione d'autore

quale il tema epico-guerresco viene spiegato ancora una volta con riferimento al trionfo della donna contro l'attacco infertole da Amore, destinato a soccombere di fronte alla sua adamantina castità, raffigurata appunto come una torre capace di resistere ad ogni assedio¹².

Del più bel marmo che nascesse in monte,
Candido sì ch'ogni bianchezza eccede,
Polita sorge e vaga Torre, e siede
Imperiosa e con altera fronte.

Honore alzato ha contr'Amor il ponte,
Ch'intorno accampa e folgorar si vede;
Spiega in cima l'insegne invitta fede,
L'honeste voglie a la difesa ha pronte.

BARBARA castità dentro si guarda,
E qual Regina avien ch'ivi s'honori,
Ma fuor mill'arti adopra il suo nemico,

Mill'arme insieme i pargoletti Amori:
Pur non avien che mai la scuota et arda
O che prenda la mente e 'l cor pudico¹³.

È evidente in un sonetto simile come il poeta pieghi all'elogio cortigiano moduli ben attestati anche nella lirica d'amore, antichi e moderni (per il tema dell'assedio in Petrarca si veda almeno *RVF* 274), conducendo il sonetto verso la trionfante chiusa del distico finale, che ribadisce l'imprendibilità della donna, armata di «invitta fede» e «honeste voglie» (vv. 7-8), da parte delle lusinghe d'amore.

Tema guerresco e falsariga tratta dalla mitologia classica permeano ancora il sonetto successivo, *O degna per cui s'armi un novo Alcide* (*Rime* 975), la cui chiave è fornita ancora una volta dal nome di battesimo della donna celebrata, Ippolita Turco, che presta il facile paragone con la regina delle Amazzoni: l'autocommento suggerisce soltanto alcune indicazioni generali sul tema e dopo aver implicitamente menzionato i «molti Poeti Greci e Latini» che hanno cantato la storia di Ercole, Teseo e Ippolita, conclude con un riferimento al *Teseida* boccaccesco.

O degna per cui s'armi un novo Alcide
Et un Teseo novello, e schiere accoglia,
E cento vele e cento navi scioglia
Da que' liti che 'l Mar da noi divide,

afferma che il poeta «dice che in questo mare, inteso per quella Signora, ch'è quasi un mare di bellezza e di perfettione, sono condizioni assai diverse da quelle del Mar Tirreno»).

¹² Proprio nella sezione dedicata alla castità il sonetto è riportato, con l'*Esposizione* d'autore, nella parte prima del *Tesoro di concetti poetici* allestito da Giovanni Cisano, Venezia, Appresso Evangelista Deuchino e Gio. Battista Pulciani, 1610, pp. 509-510: il compilatore si serve frequentemente delle *Esposizioni* di Osanna e Marchetti, che stralcia a corredo delle rime tassiane antologizzate. Sul Cisano si veda A. Martini, *Rilievi sul Tesoro di concetti poetici di Giovanni Cisano*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 11-32, in particolare p. 21: «Se Tasso occupa il primissimo posto, si noterà che ciò avviene soprattutto grazie alle sue *Rime* (anche se nessun canto della *Gerusalemme* manca all'appello), e sono anzitutto le rime da lui ordinate e annotate, ossia le *Rime amorose* uscite dalla stampa Osanna nel 1591: il suo dominio nella lirica a cavallo dei due secoli è assoluto».

¹³ Nella lezione stampata da Solerti al v. 3 il *calembour*, o meglio *senhal*, sul nome della donna era ancor più evidente che nella lezione della Marchetti: «sorge una vaga *Torricella* e siede». La lezione di Marchetti, più solenne, con dittologia aggettivale in epifrasi e scomparsa del vezzeggiativo/diminutivo («Polita sorge e vaga Torre»: d'altronde l'autocommento chiosa: «ha riguardo al nome et insieme a la bellezza et a l'alterezza di questa Signora»), fa forse sistema anche con altre correzioni che riguardano per esempio la seconda quartina, con l'acquisto al v. 6 del *folgorar* riferito ad Amore assediante. Questo sonetto, come altri del gruppo qui in esame e altri ancora della Marchetti, è attestato anche dal manoscritto napoletano dell'Oratoriana siglato J₄ e descritto in V. Martignone, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004, pp. 128-130.

Chi guerrero di voi più nobil vide?
Chi d’haverne vittoria hor non s’invaglia?
Fortunate le spoglie e chi le spoglia,
Se così amico il Cielo ad huomo arride.

Benché vinta voi no, ma vincitrice
Anzi parete, né feroce e cruda
Armata il petto e l’una e l’altra mano,

Ma ’n treccia e ’n gonna, e con la destra ignuda
Ch’esce dal guanto, se mai guerra indice,
Prendete l’alme, e col semblante humano.

In questa sorta di sonetto-epigramma la tematica della soggezione e devozione amorosa, e conseguente vittoria, è interpretata nella prima quartina in termini epici, con riferimento all’impresa mitologica che fa da sfondo; di marca “epigrammatica” si potrebbero poi definire artifici come il bisticcio di v. 7 («spoglie... spoglia») e l’eplanotosi con figura etimologica dei vv. 9-10 («vinta voi no, ma vincitrice»), che introduce un modulo tipico del genere, ossia l’*aprosdòketon* che occupa la sirma, dove si rovescia completamente e inaspettatamente l’esordio della lirica e dove è dichiarata anche retoricamente la vittoria della donna cantata, anche quando ella sembra soccombere, in virtù della sua umanità, capace di irretire non i corpi ma le anime, col soccorso delle sue bellezze disarmate (si vedano i simboli topici di *treccia* e *gonna*, nonché la «destra ignuda», ossia appunto priva del guanto di ferro e della spada¹⁴).

Se il tema della vittoria, amorosa e non solo, e quello connesso del superamento, hanno animato diverse delle rime fin qui esaminate, non stupisce che i successivi testi, un sonetto e una canzone, proprio al tema della vittoria siano dedicati, per il fatto stesso di cantare gentildonne di nome Vittoria¹⁵. Il sonetto, *Fra due Vittorie era d’honor contesa* (*Rime* 830), si riferisce a una schermaglia tra due «honestissime e bellissime Gentildonne» la cui contesa di bellezza e d’onore è sciolta da Amore, che conferisce la palma ad entrambe, mentre la canzone, *Di pregar lasso e di cantar già stanco* (*Rime* 1236), è dedicata a Vittoria Doria Gonzaga, moglie di Ferrante Gonzaga¹⁶. Forse non per caso, considerato che sono soprattutto i testi lunghi quelli nei quali si situa di norma nella lirica tassiana la richiesta di soccorso ai protettori, la canzone è il primo testo in cui l’autocommento faccia riferimento appunto a una richiesta d’aiuto da parte dell’autore e al soccorso prestato dai nobili amici:

Per gli uffici fatti da questa Signora co ’l Signor Don Ferrante suo marito in favor del Poeta, al quale il già detto Signore alcune volte s’è mostrato liberalissimo, donandogli, raccogliendolo, e sollevandolo da molte necessità, con animo veramente degno di gran Principe e nuovo Mecenate di letterati.

Il sonetto, pur nella sua dimensione di giocosità cortigiana, soprattutto nella terzina finale che descrive il bacio affettuoso delle due gentildonne, si risolve ancora una volta in un elogio della bellezza (con corredo però di preziosa menzione, nell’autocommento, ancora dall’*Encomio di Elena*

¹⁴ L’espressione «in treccia e in gonna» è ricorrente nella lirica tassiana: in particolare la si veda nella terzina finale di uno degli ultimi sonetti della stampa Osanna, *O felice Eloquenza avinta in carmi* (*Rime* 675), riferita nei vv. 12-14 all’implacabilità della donna amata che non corrisponde all’amore, negli stessi termini dunque di una “vittoria disarmata”: «Tempra come saette in mèle i preghi | E prendi l’arme de l’antica Atene | Contra costei ch’è scinta in treccia e ’n gonna».

¹⁵ L’artificio non è evidentemente da ritenere vincolante: più avanti nel libro si legge il sonetto *Né più bel crine annoda o spiega a’ venti* (*Rime* 863), con argomento «Celebra la Signora Vittoria Castellini», nel quale l’*interpretatio* non compare (come invece è presente nell’altro sonetto dedicato alla stessa nobildonna nella vulgata: *Rime* 862, 11: «vera Vittoria e vera vincitrice»).

¹⁶ Per la dedica della canzone a Vittoria Cybo Bentivoglio, presente nella tradizione della lirica, si veda quanto afferma Solerti in nota, nel vol. IV, p. 285, della sua edizione. Su questa canzone tassiana, e su altre imitazioni di RVF 70, si veda G. Gorni, *Per una canzone del Tasso e altre imitazioni di Petrarca LXX*, in *Sul Tasso*, cit., pp. 229-242.

di Isocrate a proposito dell'onore che si deve alle donne per la loro avvenenza); la canzone, da parte sua, prima lirica estesa della raccolta, si segnala da subito come testo particolarmente impostato, non foss'altro per il fatto di inserirsi nel filone dei *versus cum auctoritate* secondo il modello di *RVF 70*¹⁷. Se Petrarca aveva concluso la rassegna delle citazioni in *explicit* di stanza con l'autocitazione del verso esordiale della prima canzone dei *Fragmenta*, *Nel dolce tempo de la prima etade*, che guarda all'indietro nel libro, con tutto il significato che tale gesto ha nella storia morale narrata, Tasso fa qualcosa di simile, nel senso che il rimando è anche qui un rimando interno, proprio al libro di rime che il lettore ha tra le mani, ma nella modalità di una citazione in avanti, verso l'*incipit* della *Catena* per la duchessa di Mantova che si troverà più avanti e che è qui allusa anche in virtù della rima baciata del distico finale: «Voi gli fate altre reti, altra catena, | Illustre Donna, e più del Ciel serena»¹⁸. La canzone dispiega naturalmente la consueta lode della bellezza e castità femminile, anche in questo caso, e a maggior ragione dato l'esplicito aggancio onomastico, esperita nei termini di una vittoria inferta dalla gentildonna ad Amore, come è dichiarato nella seconda e terza stanza, la prima delle quali si apre con un evidente legame *capfinido* rispetto al verso finale del Santillana che chiude la precedente, «Admirativo mas que temeroso» nella forma a stampa (legame *capfinido* che è presente, in forma più distanziata, anche tra queste due stanze, nel ribadire la sconfitta di Amore¹⁹):

Più di stupor che di timor m'ingombra
 L'angelica sembianza e bel costume
 E de gli occhi soavi il puro lume
 Ch'ogni mesto pensier discaccia e sgombra.
 E siede in voi, ma vinto, Amore a l'ombra,
 Con mille sue rapine
 Ne gli occhi e sotto il crine
 Che la tranquilla e chiara fronte adombra;
 E mille altri trionfi ancor sapete,
 Voi ch'intendendo il terzo ciel movete.

Amor di strali armato e di facelle
 Vinceste inerme e giovinetta Donna,
 Con bianca destra ignuda in treccia e 'n gonna,
 E l'altre voglie a la ragion rubelle,
 E le vittorie son quante le stelle,
 E tanti i vostri honori
 Quanto di Maggio i fiori
 E quanto son d'April l'herbe novelle;
 E la bellezza è pari a l'honestade
 Nel dolce tempo de la prima etade.

In quest'ultima stanza è anche rilevante il ritorno dell'immagine della donna disarmata, «Con bianca destra ignuda in treccia e 'n gonna», che richiama quasi *verbatim* il v. 12 del sonetto ad Ippolita Turco negli stessi termini amorosi della vittoria muliebre: è un tema che tornerà anche più

¹⁷ Luisella Giachino, nella scheda metrica della Marchetti che fornisce a p. 121 del saggio qui citato alla n. 2, ha osservato in margine alle canzoni che la presente, prima nell'ordine, è anche il testo più breve (50 versi), mentre la canzone più estesa (136 versi) sarà la "pindarica" *Caro a gli egri mortali il lucido auro* (*Rime* 1520), penultimo testo del libro e primo del dittico finale dedicato alla duchessa di Mantova.

¹⁸ L'*Espositione* precisa che il poeta «termina l'ultima stanza con un verso il quale è primo in un'altra sua Canzona chiamata la Catena». Gli altri autori evocati negli *explicit* sono in ordine il marchese di Santillana, Dante, appunto il Petrarca di *RVF 23, 1* (una sorta di «petrarchismo al quadrato», con l'espressione di Gorni a p. 237 del saggio citato, visto che «questo era il capoverso già prescelto da Petrarca» nella chiusa di *RVF 70*) e Bernardo Tasso. A proposito della prima scelta Tasso chiosa che «il Petrarca tolse l'estremo de la prima stanza da Poeta Francese, il Tasso da Poeta Spagnuolo, che fu il Marchese di santa Iuliana».

¹⁹ Per questo artificio, presente nel Petrarca di *RVF 70* e in alcuni suoi imitatori, si veda ancora Gorni, *Per una canzone del Tasso*, cit., p. 232: per Tasso il critico parla, nella citazione da Santillana, di «piena libertà e [...] esito piuttosto di parafrasi che di formale ripresa».

avanti nel libro, in particolare in un dittico in sequenza, nell'interpretazione quasi concettosa del sonetto *Mentre natura et arte in voi contende* (Rime 1098), dedicato a Vittoria Pio, che gioca sull'accostamento di nome e cognome (vv. 9-14: «Tinge l'altre vittorie e i cari pregi | Il sangue hostile, e qual Leon il vello | Orna la crudeltà temuti Regi; | Voi sète pia, voi questo nome e quello | Portate al Ciel: le vostre palme e i pregi | Senza onta sono, e 'l vostro honor più bello»), e nella breve sequenza di ottave per Marfisa, *Guerra il bel nome indice, abbaglia il lampo* (Rime 1051²⁰). Più in particolare, la vittoria della donna casta su amore è inscenata nel sonetto *Mentre scherzava saettando intorno* (Rime 880), ancora fondato sull'*interpretatio nominis* in quanto dedicato alla «Signora Costanza» e alla sua fedeltà matrimoniale (secondo Solerti, che ricava il dato dalla tradizione manoscritta, Costanza Sforza). Ma per tornare alla canzone, per quanto riguarda le risorse stilistiche soprattutto la seconda stanza sembra notevole per il ricorso al polisindeto con l'anafora della congiunzione copulativa a inizio verso, qui esperito come modulo di innalzamento retorico del dettato, che bene innerva la tendenza iperbolica dei paragoni, soprattutto in virtù dell'anafora di *mille*, di ampia tradizione a partire almeno da *TP* 94-96²¹. La lirica però, in questa posizione all'interno della sezione esordiale del libro che in qualche modo sembra sigillare, serve forse a Tasso anche per due ragioni particolari. Intanto essa introduce il tema metapoetico, e in particolare la raffigurazione di sé come poeta, che risuona qui per la prima volta nei termini di una topica *diminutio* che ha però evidentemente risonanze anche autobiografiche, tanto all'altezza della prima redazione del testo quanto, e *a fortiori*, nel momento di raccolta dei testi della Marchetti: Basile nel commento osserva che si tratta di un implicito riferimento «allo sparuto *mergo* [Rime 1232, 1] e al *cigno*: il poeta di un tempo, e l'infelice Tasso di Sant'Anna, per metafora». Tale prospettiva è resa già esplicita dal verso incipitario, con il riferimento alla duplice stanchezza, della richiesta di soccorso e del canto, e si protrae per tutta la prima stanza, con immagine topica che in Tasso ha storia fin dalle rime della giovinezza, come basterebbe a provare il sonetto, *O d'Herói figlia illustre, o d'Herói sposa* (Rime 509), già pubblicato nel primo libro *De le rime di diversi nobili poeti toscani* curato da Dionigi Atanagi (Venezia, Appresso Lodovico Avanzo, 1565, c. Aa3v), e ripreso anche nella Marchetti con dedica a Lavinia Della Rovere marchesa di Pescara (si vedano il v. 5: «Poi ch'io non sono augel che 'n alto ascenda», il v. 9: «Deh fossi cigno almen [...]» e la chiusa, vv. 12-14: «Ma lasso, in van dal Ciel favor cotanto | Hor bramo io corvo roco, io cieca talpe: | Non risponde al desio lo sguardo o 'l canto»²²). Questo è dunque l'esordio, retoricamente impostato, della canzone:

Di pregar lasso e di cantar già stanco,
 Il vostro nome altero e trionfale
 Portar non posso, com'augel su l'ale,
 Hor negro e roco e già canoro e bianco,

²⁰ Le tre ottave sono in sequenza, senza stacchi, sulla Marchetti, ma l'*incipit* di ognuna delle tre è separatamente registrato nella Tavola: sull'unitarietà o meno della piccola serie ha riflettuto, con ricorso anche alla tradizione manoscritta, V. Martignone, *Alcune proposte di restauro sopra le «Rime» tassiane*, in «Studi Tassiani», 52 (2004), pp. 226-238: cfr. pp. 227-228.

²¹ Sul polisindeto si veda il già citato passo del libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*, dove Tasso afferma che «le congiunzioni ancora, essendo raddoppiate, alcuna volta accrescono forza al parlare» (anche se si tratta di esempi diversi dalla modalità esperita nella canzone); e poco oltre si legge che «numerando molte cose, è meglio raddoppiar le congiunzioni, come ci ammonisce Demetrio Falereo, perché l'istessa congiunzione replicata dimostra un non so che d'infinito». Per il modulo delle *mille* vittorie di Amore si veda già il sonetto etereo *Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso* (Rime 38), in T. Tasso, *Rime eternee*, a cura di R. Pestarino, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2013, p. 186, al cui commento si rimanda.

²² Il tema dell'ascesa verso l'alto nel canto, certamente tipico, riecheggia anche, con soccorso dell'*auctoritas* paterna, ai vv. 35-40 della canzone, dove il poeta rievoca il matrimonio dei due illustri dedicatari, inserito in un piano provvidenziale (l'autocommento chiosa: «intende d'Iddio, per la cui provvidenza questa nobilissima Signora fu congiunta in matrimonio a questo nobilissimo Principe»): «Felice sposo, e di concordi voglie, | Cui non vi die' fortuna, | Non Cielo o sorte o Luna, | Ov'altri lega il fato e l'alma scioglie, | Ma chi la fece: e qui, se mai v'essalto, | Temo, Donna gentil, d'alzarmi in alto». Il timore di fronte all'impresa della lode è citato anche nel libro quinto dei *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 223: «e benché alcuna volta [il poeta lirico] mostri timore di cantar le cose grandi, come dimostrò Orazio, tuttavolta il suo proprio soggetto sono le lodi degli iddii e degli eroi»).

E sotto il fascio de' miei danni io manco.
Ma pur, chiara Vittoria²³,
Per la dolce memoria
Di vostra cortesia l'alma rinfranco,
E di lodarvi i' m'assicuro et oso,
Admirativo mas que temeroso.

In questo senso, dunque, il testo sembra anche contenere uno dei moduli esordiali tipici del proemio, ossia appunto la riflessione del poeta sulle proprie capacità di canto (tema che risuona esplicitamente, *comme il faut*, anche nell'epistola proemiale della raccolta). L'altro tema che la canzone si incarica di intonare, nella stanza finale, è quello consueto del paragone con l'antico, un paragone che si risolve a tutto vantaggio della contemporaneità, in particolare nell'elogio del marito di Vittoria, e che offre però forse per la prima volta nel libro anche uno spunto di riflessione teorico, nell'enunciare la fallacia delle favole antiche narrate non soltanto da poeti e mitografi ma anche da parte della tradizione storiografica (nelle *Esposizioni* è esplicitamente citato Plutarco):

Hor non agguagli a lui Grecia fallace
Quel da Corinto, a cui l'instabil Diva
L'ampie città prendea mentre dormiva,
Ch'in lungo sonno ei non s'acqueta o giace,
Ma l'antico valor, qual tromba o face,
Ne gli occhi gli sfavilla,
Et più chiaro de squilla
Rimbomba in aspra guerra o 'n lieta pace.

La Grecia è appunto definita *fallace*, come spiega l'*Esposizione*, «cioè bugiarda, perché ne l'histoire de' Greci sono mescolate molte favole»: si tratta di un punto importante, poiché se la tradizione dell'elogio antico sembra spesso basarsi appunto sulla menzogna, Tasso teorizza invece, nell'elogio dei suoi contemporanei, un'opzione di verità che sarà chiaramente enunciata nel commento alla già citata canzone *Talvolta sovra Pelio, Olimpo et Ossa*, dove si legge, a proposito della celebrazione delle vere bellezze della duchessa (in contrapposizione alle bellezze antiche), che «il Poeta assegna la verità per materia non solamente de l'historico, ma del Poeta, almeno di questa sorte di poesia, de la quale, se non m'inganno, volle intendere il Petrarca quand'egli disse: *E ciascuna per sé pareo ben degna / Di poema dignissimo e d'istoria* [TM I 17-18: la citazione tassiana è mnemonica]»²⁴. È in questo senso che il paragone vincente col Timoleonte plutarco serve a dichiarare la superiorità, sia in quanto uomo d'arme sia in quanto mecenate, dell'illustre consorte di Vittoria, come afferma l'*Esposizione*, dove si legge che il poeta «intende di Timoleone Corintio, il qual, come narra Plutarco ne la sua vita, fu Capitano fortunatissimo, in guisa ch'egli fu depinto in atto d'uomo che dorma, e la fortuna, mentre dormiva, le prendeva le Città ne la rete». Ferrante Gonzaga, viceversa, con artificioso elogio, è detto «studiosissimo de le belle lettere, come fu il padre», tanto che «l'otio di questo Signore, s'otio si può chiamar quel de le belle e buone lettere, non merita minor lode che la fatica d'alcuno altro». Il profilo del celebrato è concisamente evocato, nei versi, in termini epici, connotati anche lessicalmente da spunti che ricordano quelli adibiti, nel poema, per la rappresentazione di eroi come Rinaldo o Tancredi, o che comunque sembrano riecheggiare l'alto dettato dell'epica. Si vedano in particolare i versi della sirma della stanza citata, giocati su una

²³ Sulla stampa *Vittoria* non è maiuscolato ma è evidente che si tratta di vocativo indirizzato alla destinataria del testo.

²⁴ Torna su questo tema, capitale per tutta la poesia tassiana, con rimando agli studi suoi e di altri, in particolare per quanto riguarda il poema, M.T. Girardi, *Le lettere non 'poetiche' di Tasso come luogo di riflessione poetica*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Carminati ed E. Russo, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 2016, pp. 25-43: cfr. pp. 39 ss. Per l'enunciato di "verità" della poesia amorosa, e in particolare del racconto contenuto nella stampa *Osanna* come riletto dall'autocommento d'autore, si veda invece D. Chiodo, *La verità di "gioie" e "ardori": strategie dell'autocommento alle rime*, in D. Chiodo, P. Luparia, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2007, pp. 37-49.

strutturazione chiastica che gemma dalla dittologia «tromba o face»: «l'antico valor, qual tromba o face, | Ne gli occhi gli sfavilla, | Et più chiaro de squilla | Rimbomba in aspra guerra o 'n lieta pace». La rima *sfavilla:squilla* compare, in senso concreto, in *Lib.* IX 23, 7-8: «se ben l'elmo percosso in suon di squilla | rimbomba e orribilmente arde e sfavilla» e nell'ottava VII 42, in entrambi i casi congiuntamente a forme del verbo *rimbombare*, presente anche nel passo della canzone, nel quale è riferito, nel senso traslato di 'riecheggiare', al valore della famiglia²⁵. La stessa costellazione lessicale (rima *squilla:sfavilla* e voce del verbo *rimbombare*) si ha ancora, in senso concreto, nella descrizione dello scontro guerresco, in *Conq.* VIII 35, 1-6: «E 'l percote su l'elmo e 'l ripercote, | Sì ch'egli ne rimbomba in suon di squilla; [...] E, tutto acceso di rossor le gote, | Ne gli occhi disdegnosi arde e sfavilla», che corrisponde al citato *Lib.* VII 42. A proposito di questa forma verbale, è notevole anche, nella stanza della canzone, la presenza dissimulata, disseminata internamente ai versi, della rima *tromba:rimbomba*, spesso connotata in senso epico anche per la sua sonorità: essa è presente nella *Liberata* e poi con molto maggiore frequenza nella *Conquistata*, spesso nel distico finale di ottava, come ad esempio, nella stessa accezione metaforica riferita alla gloria o alla fama del valore che ha nella canzone, in *Conq.* III 57, 7-8: «E quella fama onde ha sonora tromba | Il tuo invitto valor, fra noi rimbomba» (ambiguo tra i due sensi sembra invece X 50, 7-8: «O 'l gran Campo Latino, onde rimbomba | Il suono ancor di più sonora tromba»). Se la sezione introduttiva del libro encomiastico sembra pensata da Tasso, nella scelta e seriazione dei testi, con una particolare attenzione alla chiave di lettura, in senso lato, "epica", come si è detto, non pare casuale che il primo testo lungo si chiuda appunto con versi come questi, nei quali l'intersezione di registri sembra evidente.

A questa prima impegnata canzone, che però lascia soltanto presagire, nel percorso del libro, le complessità metriche e retoriche di molte delle successive, e soprattutto di quelle del blocco finale, fanno seguito alcuni componimenti che sembrano cambiare registro (forse quasi un accusato segno di cesura strutturale?). Il primo è il sonetto *Deh perché amar chi voi con pari affetto* (*Rime* 865), con l'argomento «Persuade una Gentildonna a non amare d'altro che di vicendevole amore», nel quale tra l'altro, in modo indiretto, Tasso ha modo di esporre nuovamente la "persona del poeta", e la sua autobiografia, che era già balzata in primo piano con la richiesta d'aiuto contenuta nella precedente canzone, ma che torna qui all'attenzione del lettore come biografia del "servo d'amore". Tale risultato è ottenuto solo indirettamente, per via di un arguto commento all'interiezione esordiale del sonetto, *Deh*, che così viene chiosata nella relativa *Esposizione*, con esplicito riferimento allo stato di amante dell'io del poeta: «particella di molto affetto, dimostra che 'l poeta, accertamente essendo amante, persuade una gentildonna non amata a non amare chi non gli corrisponde ne l'amore». Sembrerebbe un evidente aggancio con il precedente tassello editoriale, quello delle rime d'amore dell'Osanna, ma forse anche, all'interno della *Seconda parte*, un ponte rispetto al successivo, celebre sonetto *Flaminio, quel mio vago ardente affetto* (*Rime* 123), a Flaminio Delfino, nel quale si parla dell'amore per Lucrezia Bendidio nei termini di un amore che ormai, con l'estinguersi del fuoco della passione (il «vago ardente affetto» dell'*incipit*), è stato appunto ricondotto entro i confini dell'"accertamente amare"²⁶. A questo sonetto di argomento filosofico-morale fa seguito un piccolo gruppo di rime in lode delle gentildonne ferraresi, a cominciare dal sonetto per Laura Pigna, che in realtà si risolve soprattutto in un elogio del padre, poeta «Pien di filosofia la lingua e 'l petto» (come recita il v. 4, con ripresa integrale del verso per Marco Aurelio in *TC* I 101), che torna dunque sul luogo critico che anima la lettura tassiana delle tre "canzoni sorelle" del Pigna (dice l'*Esposizione*: «il padre vostro, il quale scrisse due libri di rime,

²⁵ Il sostantivo *squilla* ('campana') è censito e discusso da M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007, p. 324, nel capitolo sul lessico dedicato alle *Voci letterarie, poetiche, rare, non comuni, popolari, esotiche*.

²⁶ Sul sonetto e sul suo possibile significato all'interno della silloge sia permesso il rimando al mio precedente saggio, qui citato alla nota 1, pp. 174-179.

l'uno quasi idea d'un amor perfetto, l'altro de gli amori propri»²⁷). Si tratta di un sonetto notevole anche per un certo esposto ricorso all'*enjambement*, soprattutto nella prima quartina («Laura, che fra le Muse e ne l'eletto | Loro albergo nascoste, in cui sublime | Poeta già dettò pregiate rime, | Pien di filosofia la lingua e 'l petto»), nonché per l'artificio dei “contraposti” accusato nella prima terzina («Né de gli occhi lucenti oscuro fabro | Chiara imago farei», con autorizzazione dell'acasiana citata nell'autocommento), che introduce il tema dell'impossibilità di un ritratto (qui poetico, di cui si farebbe carico Tasso stesso) in grado di rendere la bellezza della donna celebrata: nella terzina finale si afferma che soltanto lo stesso Pigna sarebbe stato in grado di realizzare un compito così arduo, in una delle sue due raccolte: «Ei che vi fè potea ritrarvi ancora | Là 've l'Idea ci forma o 'n quelle note | In cui l'Idolo suo finge et adora» (rispettivamente dunque gli *Amori* e il *Ben divino*). A questa lirica fanno seguito tre sonetti in lode di Marfisa d'Este: i primi due, ancora con prospettiva metapoetica, sono dedicati allo stesso tema del precedente, ma riferito questa volta all'impossibilità dell'arte pittorica di rappresentare convenientemente la bellezza della dedicataria (si veda l'argomento del primo, *Saggio Pittore, hai colorita in parte* [Rime 898]: «Loda il Pittore che ritrasse la Signora Donna Marfisa d'Este, mostrando che l'arte superata da la sua bellezza sia più felice che superando gli altri ne l'artificio del dipingere»²⁸); il terzo, *Questa leggiadra e gloriosa Donna* (Rime 900), da una parte ribadisce in chiusa il tema dei due precedenti, dall'altra riprende l'elogio muliebre secondo la chiave della vittoria su Amore e torna su parecchi dei concetti e dei moduli espressivi già esaminati nelle liriche precedenti, non escluso il riferimento esordiale al “nome”, non citato esplicitamente se non nell'argomento ma capace di scatenare il consueto modulo del superamento, questa volta naturalmente in direzione della letteratura cavalleresca, con riferimento alla fiera eroina (la «guerriera celebrata da' poeti moderni e formata alterissima», come chiosa l'*Espositione*), le cui caratteristiche attitudini guerriere sono trascritte al morale, fino alle interrogative retoriche che sigillano il sonetto riportando appunto in primo piano il tema metapoetico già presente nel terzo dei sonetti in lode di Barbara Sanseverino che aprono la stampa Marchetti, con un riecheggiamento anche lessicalmente piuttosto forte (là si leggeva «Non è di mortal mano opra terrena», qui «Qual fabro humano a divin'opra eletto»):

Questa leggiadra e gloriosa Donna
 Di nome altero e di pensier non crudo,
 Non ha per arme già lancia né scudo,
 Ma trionfa e combatte in treccie e 'n gonna.

E imperiosa d'ogni cor s'indonna
 Con la man bella e co 'l sembante ignudo
 Del caro velo, onde fra me conchiudo
 Ch'ella sia di valor salda colonna.

Pur inerme non è, ma 'l casto petto,
 Lo qual si prende il vano amore a scherno,
 Copre d'un lucidissimo diamante.

Hor chi ritrar lo puote a l'occhio interno?
 Qual fabro humano a divin'opra eletto
 Fia ch'assomigli il vero o che se 'n vante?

Il sonetto che segue, *Questa nebbia sì bella e sì vermiglia* (Rime 1042), a dispetto dell'occasione feriale («Nel mal de gli occhi d'una bellissima Signora»: Lucrezia d'Este, secondo le

²⁷ Per il valore teorico della lettura del Pigna anche proprio per ciò che concerne le tangenze tra lirica (espressa nel metro della canzone) ed epica, oltre che per l'opzione di una lirica filosofica, si veda E. 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 Editore, 2002, 2 voll.: vol. I, pp. 231-244, in particolare pp. 235-237.

²⁸ Sul sonetto e sul tema di veda il classico B. Basile, *L'ultimo autoritratto*, in Id., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini Editore, 1984, pp. 103-174: cfr. pp. 120-122.

didascalie della tradizione manoscritta, ma qui scompare ogni riferimento preciso che permetta al lettore di indentificarla o tramite l'argomento o tramite l'autocommento), è ancora di tematica filosofica: dedicato alla natura e fenomenologia dell'amore, è infatti corredato da citazioni di Ficino e Petrarca a proposito della modalità di "contagio" della passione amorosa, tema in merito al quale il poeta stesso si esprime senza dubbi nell'*Espositione*:

Dubita ragionando con Amore se la cagione per la quale s'apprende il mal de gli occhi per la vista, non altrimenti che 'l mal contagioso per contagio, sia la natura o Amore, e conchiude, benché non espressamente, ch'egli sia amore, perch'insieme co 'l mal de gli occhi s'appiglia l'amore, il quale è infermità del cuore e de l'anima.

Marsilio Ficino nel Convito dice che l'amore è fascino, il Petrarca parve che stimasse passione in parte volontaria, in parte naturale, quando egli disse:

E pur, come intelletto havesse e penne,
Passò, quasi una stella ch'in ciel vole,
E Natura e Pietate il corso tenne;

da la qual opinione non si dilunga il poeta, perché l'amore è opera non solamente naturale ma volontaria.

Solo dopo questa ulteriore pausa ragionativa e filosofica riprendono nei sonetti successivi le lodi delle "eroine", fondate sul nome o sul *senhal* della gentildonna: Porzia Mari Grillo, Lucrezia Scoto, la già citata Elena Miroglia, Sabina Benlei, con rimando al Ratto delle Sabine: è tra l'altro questo un sonetto che, insieme al successivo, indirizzato alla contessa di Lodrone, è occasione per un elogio della Casa d'Austria, contenuta nella *Espositione* al primo, che in qualche misura sembra riconnettersi al tema della guerra tra Impero (antico e moderno, congiunti in continuità) e barbarie sul quale il libro si era aperto con i sonetti per Barbara: «intende la Germania, ne la quale si conserva l'antica maestà de l'Imperio Romano, anzi sotto i felicissimi auspici de la casa d'Austria si va accrescendo contra le barbare nationi»²⁹.

Molti e vari moduli elogiativi, spesso molto complessi, si spiegheranno nel resto del libro, soprattutto nelle grandi canzoni, secondo modalità che rendono questa raccolta di rime da molti punti di vista un catalogo esemplare degli artifici della rimeria encomiastica, nonché delle risorse di una fitta e arguta intertestualità che si estende spesso ben oltre le linee parcamente dichiarate dall'autocommento. Il risultato è un monumento a una lirica alta, tendenzialmente, anche se con eccezioni, di impostazione solenne, che intrattiene legami con il registro anche oratorio del panegirico: non è un caso che l'*Encomio di Elena* di Isocrate sia citato più volte come modello più o meno diretto, o comunque come esempio di una modalità di elogio pienamente fruibile nelle rime³⁰. Come ha scritto Arnaldo Di Benedetto, «l'encomio è uno degli aspetti più caratteristici delle *Rime* tassiane. E certo Torquato Tasso sarà maestro ai rimatori che, nel Sei e Settecento, compileranno volumi per nascite, nozze, morti, monacazioni, anniversari e simili; proprio lui preparò loro degli esempi monumentali di tecnica elogiastica in monotone liriche di circostanza»³¹. Il volume però si caratterizza anche, soprattutto nella seconda parte, in corrispondenza delle liriche (e dei commenti, ove presenti) di maggiore impegno, per un discorso di carattere filosofico, spesso assolutamente esplicito, a riprova della composita articolazione anche tematica di questo libro: un discorso che fa il paio con quello proposto, con altri intenti e per altre ragioni, nella silloge amorosa, dove la prospettiva filosofica è presente, come ben noto, in particolare nelle *Espositioni* e nella rilettura

²⁹ Il sonetto immediatamente successivo a quello per la contessa di Lodrone è un quarto sonetto (dopo i tre esordiali) dedicato alla contessa di Sala, e in particolare alla sua capigliatura, ossia il celebre *Donna per cui l'Amor trionfa e regna* (*Rime* 550), che si può ritenere chiuda la serie d'apertura nel nome di Barbara. Segue (forse segno di cesura nel cambio di metro?) la canzone *O bel colle onde lite*, alla Montagnetta di Ferrara.

³⁰ Il *Panegirico* è citato nel commento alla canzone *O d'alta Donna pargoletta ancella* (*Rime* 1016): «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 difficile l'arteficio di lodar le cose grandi» (tema su cui si veda anche il libro secondo dei *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 81-82, dove torna appunto l'autorità di Isocrate).

³¹ A. Di Benedetto, *Fra petrarchismo e Barocco. Le Rime di Torquato Tasso*, in Id., *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 82.

delle liriche che esse propongono. Già nella prima sezione della silloge bresciana, d'altronde, si può leggere un componimento come il sonetto *Alma gentil, che da' superni chori* (Rime 1210), il cui argomento recita: «Dimostra secondo l'opinione de' Platonici come l'Anima nuovamente scesa nel corpo e dimenticatasi de le cose celesti e desta dal raggio de la bellezza, sale e comincia a ricordarsi de l'Intelligenze»: l'elogio diventa dunque chiave per parlare di ben altro, come dimostra forse anche il fatto che il sonetto sia indirizzato a un'anonima «Alma gentil» di cui si tace anche il nome, in maniera un po' paradossale in un libro che proprio sui nomi è sostanzialmente fondato. È anche notevole il fatto che questo sonetto sia preceduto dalla canzone, impegnativa anche retoricamente, *Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero* (Rime 1244), per la quale la lettura filosofica è evidentissima, tanto che l'ultima nota delle *Esposizioni*, a proposito delle varie ipotesi sulle “divisioni” della virtù, afferma, con piena consapevolezza dello sconfinamento anche teorico, che «il Poeta in questo luogo par che tenga la contraria opinione [rispetto a quella di Alessandro di Afrodisia], ma questa è materia d'altri libri»³². Pur nella varietà dei temi e dei trattamenti dell'elogio nobiliare spiccano però i testi iniziali della sequenza selezionata per il libro, con i loro artifici retorici ricorrenti (si pensi all'*interpretatio nominis* e al modulo del superamento) e con i loro riferimenti, più o meno diretti, al mito e alla tradizione letteraria antica, in particolare in chiave epico-guerresca. Più che elogiare potenziali, amorevoli soccorritrici del poeta, insomma, il blocco iniziale dei componimenti della Marchetti doveva evidentemente impostare da subito in maniera conveniente il tema del rapporto dialettico tra gli elogiati moderni e le “figure” omonime del mito che la loro biografia veniva in qualche modo a inverare superandole, al contempo incaricandosi di impostare un registro stilistico vario ma sostenuto e solenne, di eletta esemplarità, confacente all'altezza di un elogio che si collocasse decisamente, come molti dei testi successivi del libro avrebbero dimostrato anche di più, nella sfera del sublime³³.

³² Luisella Giachino, a p. 120 del saggio più volte citato, ha osservato che due sonetti di tematica filosofica sono «sapientemente collocati a un terzo e due terzi circa della raccolta», il che rivelerebbe un intento strutturale, quasi fossimo in presenza di testi “di partizione”: si tratta dell'appena citato *Alma gentil* e di un altro sonetto, ancora sul tema della volontarietà di amore, *Per darci eterna gloria Amore scrisse* (Rime 208 e 879: Solerti lo pubblica inavvertitamente due volte, a causa dell'*incipit*, che appare in due forme nella tradizione).

³³ Riferimenti “comparativi” ai miti epici saranno presenti in seguito, spesso in forma scorciata, ad esempio nei congedi di canzone: si veda *Spiega l'ombroso velo* (Rime 1363): «Canzon, più non si vanti historia o carne | D'Hercole e di Theseo | Mentre io chiamo Himeneo», o *S'era fermo Himeneo tra l'erto monte* (Rime 1457): «La fama i detti sparge | Sin là 've per Teseo pianse Arianna, | E nova fede antico error condanna». Nella canzone *Terra gentil, ch'inonda* (Rime 1251), dedicata alle nozze del cugino Ercole Tasso, sono citati, sempre in chiave di superamento, eventi della biografia dell'Ercole mitico. Nel congedo della prima delle tre canzoni citate Guido Baldassarri ha rinvenuto, per ragioni onomastiche (identificazione della sposa, Francesca *Guerriera*, con un'amazzone), un più preciso riferimento agli eroi coinvolti appunto col mito delle Amazzoni, il che costituirebbe un interessante aggancio interno con il già esaminato sonetto per Ippolita Turco: cfr. G. Baldassarri, *Per l'esegesi delle «Rime»*, in «Studi Tassiani», 47 (1999), pp. 157-163: cfr. p. 161.