

# STUDI TASSIANI

a cura del

## CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

---

### INDICE

GUIDO BALDASSARRI, *Dante Isella. Giovanni Da Pozzo* 7

#### SAGGI E STUDI

ANGELO ALBERTO PIATTI, *Petrarca nelle «Rime sacre» di Torquato Tasso: suggestione di un modello e anatomia della ricezione* 15

GIOVANNI FERRONI, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)* 39

#### MISCELLANEA

MICHELE CROESE, *Il «Combattimento di Tancredi e Clorinda» nelle prime traduzioni francesi della «Liberata»* 75

FRANCESCO MARTILLOTTO, *La «larga inconsiderata licenza». Note su Diomede Borghesi censore del Tasso* 107

#### RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI

(2005) a cura di LORENZO CARPANÉ 125

#### NOTIZIARIO

*Assegnazione del Premio Tasso 2007* 165

SEGNALAZIONI 167

#### ADDENDA ET CORRIGENDA

UN LIBRO RITROVATO DELLA BIBLIOTECA DI FAUSTINO SUMMO  
(E. Selmi) 185

---

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo  
Direttore responsabile GIULIO ORAZIO BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

---

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



## PREMIO TASSO 2008

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2008 un premio di € 1.500,00 da assegnarsi a uno studio critico o storico o a un contributo linguistico e filologico sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, cui si richiede carattere di originalità e di rigore scientifico, e di essere inediti, devono avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle trenta cartelle in corpo 12 e spazio interlineare due.

I saggi, in cinque copie, ciascuna fascicolata e corredata dei dati anagrafici, nonché le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”  
presso la Civica Biblioteca di Bergamo  
entro il 31 gennaio 2008.**

L'esito del premio sarà comunicato a tutti i concorrenti a settembre 2008 e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”.

\* \* \*

Indirizzo per l'invio dei saggi:  
Centro di Studi Tassiani, presso Civica Biblioteca “A. Mai”  
Piazza Vecchia, 15 - 24129 BERGAMO  
Tel. 035.399.430/431

## P R E M E S S A

Ricco di contributi per lo più provenienti dall'esito del Premio Tasso (testimonianza significativa dell'interesse dell'iniziativa e di questi ambiti di ricerca anche presso la generazione dei nuovi studiosi e ricercatori: dato importante, nelle condizioni ben note degli studi umanistici non solo in Italia), questo numero della nostra rivista si apre con due studi pertinenti a vario titolo al versante «lirico» della produzione di Bernardo e di Torquato Tasso, centrale come si sa nell'economia poetica cinquecentesca. Seguono due contributi che guardano a un aspetto centrale della «fortuna» tassiana, quello delle traduzioni, e all'«anomalia» (consapevole) della lingua poetica di Torquato, tralasciata attraverso le «censure» di un addetto ai lavori oltre che corrispondente del Tasso, Diomede Borghesi. Correda il fascicolo la consueta serie delle rubriche, dalla « rassegna bibliografica » a una densa sezione di *Addenda et corrigenda*.

# S A G G I E S T U D I

## PETRARCA NELLE «RIME SACRE» DI TORQUATO TASSO: SUGGERZIONE DI UN MODELLO E ANATOMIA DELLA RICEZIONE

Direzione finora poco privilegiata nell'ambito degli studi tassiani è quella che attraverso il raffronto dei testi si dispiega alla ricerca di tessere, formule e assonanze di chiara ascendenza petrarchesca nell'opera del Tasso. Gli esigui contributi esistenti si sono per il momento limitati a determinare la portata di questi prestiti e, più in generale, la ricezione del Petrarca lirico in riferimento alla poesia della *Liberata*<sup>1</sup> e alla prosa dei *Dialoghi*: ne è prova, per esempio, il contributo di Dante Della Terza<sup>2</sup> che individuava nelle note d'avvio del dialogo *Il Gianluca ovvero de le maschere* un'evidente connessione con il sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nell'indistinto moto di nostalgia del Tasso in atto di contemplare lo spettacolo carnevalesco di una Ferrara trasformata in palcoscenico multicolore di costumi, travestimenti e maschere. Visione che stratificandosi nella memoria del poeta concorre ad alimentare il ricordo della città ammirata sul finire del 1565, in occasione del suo primo arrivo alla corte estense, per scaturire in duplice riflessione: sul proprio destino di sventura e sulla fugacità del tempo, con lo sguardo rivolto al passato, a vagheggiare una giovinezza ormai sfiorita. Se si escludono però semplici indicazioni come questa del Della Terza e di Bortolo Tommaso Sozzi<sup>3</sup>, risulta per certi aspetti ancora poco esplorato il cammino in vista di una sistematica ricognizione degli influssi del Petrarca sul Tasso, per sondare la reale incidenza dell'esperienza umana, e non soltanto poetica, dell'autore dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Trionfi* su quello della *Gerusalemme* e dell'*Aminta*, e per scoprire, in seconda istanza, che cosa effettivamente abbia significato per il Tasso *quel* modello letterario, in relazione alla raccolta delle *Rime* e, riducendo il campo di osserva-

<sup>1</sup> Si vedano G. NATALI, *Lascivie liriche. Petrarca nella «Gerusalemme liberata»*, in «La cultura», XXXIV (1996), pp. 25-73, e anche G. NATALI, *Ancora sul lessico petrarchesco nella «Liberata»*, in «Esperienze letterarie», XXIII (1998), n. 4, pp. 29-54.

<sup>2</sup> D. DELLA TERZA, *L'esperienza petrarchesca del Tasso*, in *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 177-196. Secondo Bruno Basile lo studio del Della Terza ripercorre «l'esperienza petrarchesca del Tasso mostrandone l'abito di *variatio* polisemica, che, attraversando i *Rerum vulgarium fragmenta*, ne sconvolge gli asseriti in dimensione "voluttuosa", creando strutture già relazionabili con sensibilità secentesche» (B. BASILE, *Un decennio di studi tassiani [1970-1980]. Poesia, retorica e filologia*, in «Lettere italiane», XXXIII [1981], n. 3, pp. 400-437: p. 431).

<sup>3</sup> B. T. SOZZI, *Il Tasso estimatore del Petrarca*, in «Studi tassiani», XI (1961), pp. 45-48.

zione, alle *Rime sacre*. Come noto, il rapporto che si instaura tra la poesia del Tasso e quella del Petrarca è complesso, polivalente nelle forme e aperto a più schemi interpretativi. Ma già da un preliminare accostamento dei testi è possibile avvertire in Tasso la presenza di moduli che muovendo dal recupero di singoli frammenti o isolati prestiti dai *Rerum vulgarium fragmenta* serbano vivissima l'eco di quei τόποι che, oltre a connotare il dettato lirico del Petrarca, rendono unica e irripetibile la sua parabola poetica. In breve: una messe di citazioni sancisce la vicinanza delle due esperienze letterarie.

Se la critica è concorde nel ricondurre le *Rime* del Tasso nell'alveo di diverse matrici letterarie, con riverberi dello Stilnovo e assonanze dantesche – *Donna gentil* è stilema che marca l'*incipit* di due sonetti, un madrigale e una canzone<sup>4</sup> –, assai percepibili sono inoltre le sonorità di un Petrarca che rivive sia attraverso riprese dirette sia alla luce della «riversitazione» bembesca. E in proposito fu Getto a scrivere pagine memorabili, quando faceva notare che «il grande modello di Petrarca, del Petrarca dei componimenti religiosi (dei sonetti *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* e *I'vo piangendo i miei passati tempi* e della canzone alla Vergine), opera in maniera attiva, intervenendo a suggerire schemi e cadenze»<sup>5</sup>. Un Petrarca conosciuto, letto e filtrato nella celebre edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* stampata a Basilea nel 1582, con il commento di Lodovico Castelvetro<sup>6</sup>, e dal Tasso fittamente annotata di glosse e postille, a riprova del complesso processo di scavo, confronto e sedimentazione che l'acquisizione di questo modello aveva comportato. Da un'indagine comparativa di tessere lessicali e segmenti mutuati dalla poesia del Petrarca, e dal Tasso riutilizzati come componente irrinunciabile, o meglio, «materia prima» nobile per il proprio distillato poetico, non si può fare a meno di rilevare la pervasività di tali recuperi, notevoli non soltanto in termini numerici ma anche in virtù dell'uso che se ne fa: si passa dalla elementare ripresa di coppie aggettivali, endiadi, ditologie, al reimpiego di nuclei frastici più complessi, comprensivi a volte di verbo e sostantivo che talora giungono a dilatarsi a moduli ancora più elaborati. Ora, non potendosi ipotizzare in questa sede uno spoglio delle occorrenze petrarchesche nelle *Rime sacre* del Tasso, ci si limita a una rassegna di alcune

<sup>4</sup> Si tratta dei sonn. n. 778, *Donna gentile ne le verdi sponde* e n. 1186, *Donna gentil, che 'l tuo principio avesti*, della canz. n. 1449, *Donna gentile, io veggio*, e del madr. n. 989, *Donna gentil, mentr'io vi miro e canto*.

<sup>5</sup> G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, III ed., Napoli, Liguori, 1979, p. 292.

<sup>6</sup> Per una descrizione delle *Rime* del Petrarca col commento del Castelvetro, per l'analisi delle postille e, più in generale, per un ragguaglio sull'operazione del Tasso, si vedano G. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso, Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Tassiani», XXV (1975), pp. 5-74; e E. RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 71-174.

attestazioni, a mio avviso tra le più significative, come per esempio: «spirti accensi» (Petrarca, *RVF*, LXXI, 89; Tasso, *Rime sacre*, MDCXC, 6), «morte acerba» (Petrarca, CCLXXX, 13; Tasso, MDCXCIV, 2), «umani affetti» (Petrarca, CXXII, 7; Tasso, MDCXC, 3), «mirabil arte» (Petrarca, CVII, 13; Tasso, MDCLXXXVII, 2), «pietà superna» (Petrarca, XXVIII, 18; Tasso, MDCLXXXVII, 8), «pavento e tremo» (Petrarca, LXXIII, 11; Tasso, MDCXC, 14), il già ricordato «Padre del ciel» (Petrarca, LXII, 1; Tasso, MDCLXXXVII, 1), «duro legno» (Petrarca, L, 45; Tasso, MDCXCVIII, 3<sup>7</sup>), «che 'l mondo regge» (Petrarca, CV, 42; Tasso, MDCLXXXIV, 4). Per approdare alla canzone *Ecco fra le tempeste e i fieri venti* che si configura, e non solo per la quasi uniformità della scansione metrica, ma anche per la stessa partizione strofica – dieci stanze di tredici versi ciascuna, più il congedo – come calco della canzone *Vergine bella, che di sol vestita*<sup>8</sup>.

Anche se non speculare al cammino esistenziale del Petrarca, il percorso poetico del Tasso presenta con esso evidenti punti di convergenza sotto un profilo più marcatamente ideale: un itinerario che avendo per base un «sistema linguistico ripetitivo ma egemone»<sup>9</sup>, come scrisse Amedeo Quondam per le *Rime cristiane* di Luca Contile, e per giunta indefettibile, aggiungerei io, arriva a sfiorare l'aspetto dei contenuti. Difatti, nella poesia del Tasso, non soltanto nelle *Rime sacre*, beninteso, oltre a cogliersi più di un riflesso del travaglio e della fatica che avvolsero la parabola terrena del Petrarca, si avverte l'indefinibile senso di lacerazione unito a sommessa percezione di fugacità della vita riconducibile al τόπος millenario del tempo che scandisce l'incessante corsa verso la morte. Un sentimento di larvato disinganno pervade le *Rime sacre*, e non credo ci si discosti dal vero quando si osserva che questa esperienza lirica, posta sotto il segno dell'instabilità emotiva e dell'oscillazione inquieta, a dispetto della nutrita componente encomiastico-celebrativa che, nel giocare un ruolo decisivo, dovrebbe pur rinsaldare la lirica di più fermi accenti, si possa leggere come esempio di poesia che subisce la seduzione del «mondo labile delle forme», secondo la formula coniata da Ezio Raimondi.

<sup>7</sup> Ora in T. TASSO, *Rime - Terza Parte*, a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, IV, III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, n. CLXXX, p. 193.

<sup>8</sup> Per Antonino Sole, l'influenza dell'archetipo petrarchesco sulla canzone *Alla beatissima Vergine in Loreto* è da spiegarsi nella «volontà, da parte del Tasso, di gareggiare con il grande modello trecentesco, e di farlo a tutti i livelli della composizione, dall'*inventio*, all'*elocutio*, riguardo alla quale [...] sono spia dell'*aemulatio*, alcune notevoli tessere casiane» (A. SOLE, *Le «Rime sacre» e i soggiorni romani del Tasso*, in *Id.*, *I due pastori di Leopardi e altri scritti*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 101-126: p. 105n).

<sup>9</sup> A. QUONDAM, *Le «Rime cristiane» di Luca Contile*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. 3, VI (1973), 1, pp. 171-184: p. 172.

Un raffronto contenutistico, che non rinuncia affatto a esplorazioni nel campo dello stile, può avere inizio con l'analisi del sonetto del Tasso *Ah! duro campo è di battaglia il letto*<sup>10</sup>, plasmato sul v. 8 del sonetto *Passer mai solitario in alcun tetto* dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, anche se assimilabile, per l'evidente simmetria tematica e la forte unità d'intenti, al sonetto *La gola e 'l sonno et l'otiose piume*<sup>11</sup>. A differenza del sonetto del Petrarca il testo del Tasso rifugge da staticità di forme, animato com'è da un'indubbia forza rappresentativa che si risolve in ravvivato tratteggio. Ciò nonostante è manifesta l'effettiva rispondenza tra i versi «Ah! duro campo è di battaglia il letto / A l'umana virtù, ch'inerme e stanca» (vv. 1-2), e i versi, anch'essi incipienti, contrassegnati da maggior vigore anche se iscritti in un'aura di assoluta ieraticità, «La gola e 'l sonno et l'otiose piume / Anno del mondo ogni virtù sbandita» (vv. 1-2) e dove l'accenno petrarchesco all'ozio, plausibile sineddoche di vizio, assume forte rilevanza pur senza ricorrere a lessemi e formule oltranzistiche per estrinsecare il *τόπος* del *contemptus mundi* o della mortificazione della carne: il cedimento al peccato che preclude la strada all'intercessione celeste non è qui stigmatizzato attraverso palesi invettive ma diviene piuttosto oggetto di amara riflessione. Antitetica, dunque, la tecnica espressiva del Tasso rispetto al Petrarca: dalle *Rime sacre* promana infatti un sentimento di precarietà e lacerazione paradossalmente compensato dall'uso di immagini gravi che nel richiamarsi al senso di plasticità delle cose insistono nell'allusione al concreto e alla sfera del materiale, per ricondurre a una simbologia squisitamente umana, quasi corporea, connessa agli elementi primordiali della vita e del cosmo, come il sangue, il fuoco, il cielo, le stelle.

Sentimento di precarietà della vita e seduzione del mondo labile delle forme... eppure, nelle *Rime sacre*, contrariamente a quanto la specificità del

<sup>10</sup> È la prima tessera della raccolta, nella disposizione, secondo un rigoroso ordine alfabetico, dell'edizione Rizzoli-Maier che riproduce l'edizione Solerti del 1902, incompiuta, con l'aggiunta di quelle rime che il Solerti stesso aveva destinato a un quinto volume, peraltro mai pubblicato. T. TASSO, *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1964, n. 1633, vol. II, p. 375. Questa del Maier è l'edizione di riferimento per ogni citazione dalle *Rime sacre* nel presente contributo, fatta eccezione per i sonetti *Alme, che ne le fiamme e ne' tormenti*; *Carlo, che pasci in sì felice mensa*; *Ne l'oceano a meza notte il verno*; *Quanto io fabrico in terra e quanto io fondo*; *Servo di Dio che l'amor suo trafisse*; *Signor, da questo lagrimoso Egitto*, citati dall'Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso.

<sup>11</sup> Nella lettera a Scipione Gonzaga del 1579, si cita questo sonetto del Petrarca là dove la conversazione verte sul peccato dell'accidia: «Ma in due modi contra Iddio si commette errore: o immediatamente [...] o mediatamente; e queste sono l'offese che a le sue creature si fanno: le quali ancora o trapassano ne la persona del prossimo; come sono gli omicidi, gli adulteri, i tradimenti e l'altre tali: o si fanno ne la persona di colui che le commette; e tali sono gli atti semplici d'incontinenza o d'intemperanza assoluta o no ch'ella sia, e i pensieri vani e accidiosi, e per dirlo con le parole del poeta, "La gola e 'l sonno e l'oziose piume"» (T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. GUASTI, II, Firenze, Le Monnier, 1853, n. 123, pp. 8-9).

tema potrebbe suggerire, all'infuori di temporanee attestazioni non vi è quasi traccia di raccoglimento ascetico e, se si escludono fugaci intermezzi, le liriche appaiono per lo più spoglie di accensioni mistiche. L'ideale di una vita spesa nell'isolamento spirituale tra preghiera e contemplazione non sembra far presa sul Tasso, in netta contrapposizione con quanto avveniva in altre opere dell'ultima sua stagione compositiva, come il *Monte Oliveto* per esempio, che di questo ideale costituisce senza dubbio la forma più compiuta di esaltazione. Ma occorre soprattutto far presente la particolare natura che rivestiva, in questo «picciolo poema sacro»<sup>12</sup>, la prospettiva del raccoglimento e della fuga dal mondo: non reale aspirazione, bensì semplice incanto, suggestione assai lontana dal tradursi in volontà di ricerca dell'assoluto. Nelle *Rime sacre*, forse solo nel sonetto *Daniel mio, ch'al tuo Signore offristi* l'invocazione nella terzina conclusiva si può intendere come «voto» al ritiro monastico, dal momento che vi si leggono l'esplicita richiesta del Tasso di sottrarsi ai richiami del secolo – «serve ricchezze» è un altro stilema petrarchesco che ricorre tanto nelle *Rime sacre* quanto nel *Monte Oliveto* (ott. 63, v. 5) – e lo slancio per annullarsi nell'oasi consolatoria della preghiera, o, come più probabile, dello studio: «[...] or me, che sono avvezzo / A le false sue lodi, a' veri scherni, / Deh! teco cela al mondo e teco serra» (MDCXLV, vv. 12-14). E dove l'accenno a una vita raccolta si accompagna a una scelta lessicale all'insegna dell'asprezza, con voci dalle sonorità stridenti che nell'enfatizzare la resa poetica del tema non rimandano certo all'intimo sentimento di quiete della quartina introduttiva del son. XXXV dei *Rerum vulgarium fragmenta*, immagine archetipica di ogni solitudine introspectiva.

Un deciso fremito percorre invece la poesia del Tasso, con esiti che prefigurano contesti distanti rispetto al limpido incedere petrarchesco, caratteristico anche della prosa. Su un analogo piano espressivo si pone il sonetto a sant'Anna – patrona del «sacro [...] ostello» (v. 1) ferrarese per sei anni forzata dimora del Tasso<sup>13</sup> – in cui l'intercessione per una «lieta tranquillitate e pace onesta» (v. 8), invocata sulla «magion ch'a gli egri dà sì pio ricetta» (v. 2), si stempera in una seconda quartina dalle linee distese, segnata da una scansione più fluida, che anticipa le immagini di serenità della terzina finale. Ma si tratta di una sensazione apparente e tanto più ingannevole in quanto il verso è turbato da venature scoscese che frammentano il ritmo, mentre la placida armonia di tenui colori, che solo in parte ammantava l'attacco del sonetto, risulta presto compromessa

<sup>12</sup> Così il Tasso definiva il *Monte Oliveto*, ancora in fase di stesura, nella lettera a Giovan Battista Manso, del 18 agosto 1588 (T. TASSO, *Lettere*, cit., IV, n. 1007, p. 91).

<sup>13</sup> È il sonetto *Diva, a cui sacro è questo ostello e questa*, in T. TASSO, *Rime*, cit., II, n. 1649, p. 387.



dall'evocazione di una «guerra interna» (v. 5) e di una «tempesta / De' miei torbidi sensi a l'egro petto» (vv. 5-6). Nella trasposizione poetica, l'atmosfera di quiete invocata dal Tasso è resa mediante formule dai colori vividi, dove non sembra esservi spazio per il gioco d'ombra o effetti di chiaroscuro, per un lessico volto a ricreare un'intima dimensione di raccoglimento. La sensazione di instabilità percepibile nel sonetto non sembra riconnettersi al venir meno della speranza, nasce piuttosto dalle dissonanze<sup>14</sup> che l'utilizzo di simboli e immagini d'urto, come appunto la «guerra», la «tempesta», unitamente all'implicita ammissione di sconfitta, ossia «l'egro petto», possono provocare. Esempi di fragilità, questi, che si ricavano anche dal sonetto *Nella Comunione, sopra gli effetti di essa*, introdotto dal verso *Già fui tronco infelice in queste sponde*, e dove l'immagine del tronco, in risalto per la posizione incipitaria, mal si concilia con l'idea di precarietà e disfacimento che la rima vorrebbe invece suggerire, con il verbo al passato, «già fui», quasi a suggellare un movimento remoto e irripetibile, proprio perché cristallizzato nel tempo. Il senso di evanescenza si insinua grazie al richiamo dell'aggettivo «infelice» accostato a «tronco», generando un ossimoro che incrina, a mio avviso, l'idea di saldezza introdotta dalla raffigurazione arborea. Ne deriva un impalpabile velo generato dall'incontro di immagini frante, di per sé prive di connotazione negativa, ma con un'intrinseca forza evocativa che oltre al sicuro richiamo teologico alla Comunione non tralascia cenni alla fugacità delle cose e allude a un diffuso senso di opacità. È lo stesso moto che scandiva, tra le *Rime d'encomio*, le note preliminari della canzone alla principessa di Palliano, «Perché la vita è breve / E pien d'ogni periglio il dubbio corso» (vv. 1-2)<sup>15</sup>, esemplata a sua volta sul petrarchesco «Perché la vita è breve» (LXXI, 1): susseguirsi di luci e ombre attraverso rapidi passaggi, all'insegna di un cromatismo che ancora una volta privilegia il taglio netto dei contorni, vanificando le vaghe consonanze di cui la lingua del Petrarca solitamente è fonte e portatrice. Ormai remota l'età giovanile della *Liberata*, quando l'invettiva contro la mondanità e l'esortazione a fuggire le «inique corti» (ott. 12, v. 8) nella scena pastorale del canto VII, forse tra i più mirabili esempi di mimetismo autobiografico, non assumeva sonorità e cadenze enfatiche, ma si stemperava nel tremolio di un'atmosfera arcana e baluginante – estranea a ogni coordinata spazio-temporale – che il Tasso assimilava alla penombra di un «solitario chiostro» (VII, ott. 11, v. 5). Un identico desiderio di pace e rinuncia che il Tasso non tarderà a invocare a chiara voce nella lettera al Costantini del 1591, nelle parole non più dissimulate: «Oggi, caduto d'altissima speranza, ho fatta deliberazione

<sup>14</sup> Sulla complessità delle immagini nella poesia del Tasso e, più in generale, sul gusto per il contrasto di cui la lirica tassiana risulta fortemente pervasa, si veda anche F. CHIAPPELLI, *Fantasma ed espressione nel Tasso*, in «Lettere italiane», VIII (1956), 2, pp. 113-123.

<sup>15</sup> T. TASSO, *Rime*, cit., II, n. 1450, p. 175.

di fuggire il mondo, e di ritirarmi da la frequenza a la solitudine, e da la fatica a la quiete»<sup>16</sup>.

Nelle *Rime sacre* il disprezzo della gloria terrena e la contemplazione della vita nella sua esclusiva dimensione temporale si rivestono talvolta di immagini solenni, ricche di volute preziose, come per esempio nel sonetto a Daniele Buselli:

far di serve ricchezze indegni acquisti,  
o d'onor, per cui scorno altri sostenne,  
o di fama, che vien da colte penne,  
già tu non brami, né però t'attristi.  
Ma questa povertà tesori eterni,  
e divin pregio questo uman disprezzo,  
e gloria in cielo il non curarla in terra,  
omai ti merca [...] [vv. 5-12].

Con sonorità che ricordano quelle del sonetto *Giulio, s'umana gloria ha tante corna*, i cui versi:

ben folle è chi se n'arma e non se 'n pente,  
e di fallace onor si fregia ed orna.  
Sol vero onor è dove non s'aggiorna,  
né 'l di cade giammai ne l'occidente, [vv. 3-6]

frutto di elaborata alchimia, trovano, a mio avviso, un modello imprescindibile nei vv. 112-114 del *Triumphus temporis*, venati da un altrettanto netto sentimento di dissoluzione:

Passan vostre grandezze e vostre pompe,  
passan le signorie, passano i regni:  
ogni cosa mortal Tempo interrompe<sup>17</sup>.

Analoga tecnica espressiva sovrintende al sonetto *Quanto io fabrico in terra e quanto io fondo*, a san Carlo Borromeo, solcato da accenti di mestizia che ne acuiscono il senso di caducità. L'accenno della prima quartina:

Quanto io fabrico in terra e quanto io fondo,  
Infelice architetto, a pieno esperto  
Ne' propi danni, ha fondamento incerto,  
Benché più che non pare ei sia profondo [ vv. 1-4]

<sup>16</sup> T. TASSO, *Lettere*, cit., V, n. 1314, p. 35.

<sup>17</sup> F. PETRARCA, *Triumphus*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988, p. 374.

si richiama al dissidio del sonetto proemiale della raccolta *Ah! duro campo è di battaglia il letto*, fondato sul contrasto tra due opposte pulsioni che contendono, con sottile insidia, l'animo del Tasso: «M'allice l'un con lusinghiero aspetto, / E l'altra il mio sen spaventoso imbianca / E fa l'alma tremar; pur la rinfranca» (vv. 5-7). Conflitto assimilabile al dissidio petrarchesco nel *Secretum* e alla spietata guerra che vede schierate da un lato la virtù, nell'inesausta ricerca di una vita da spendere unicamente per la conquista della verità e, dall'altro lato, armi seducenti, metafora dietro cui si celano la passione e l'amore sensuale, unitamente alla sempre insorgente ambizione di gloria e fama. Ma se il *Secretum* si conclude nell'impossibilità di ricomporre il dilemma esistenziale, incapace com'era il Petrarca di maturare il definitivo abbandono delle lusinghe terrene, in questo sonetto del Tasso il dettato, nel consentire uno spiraglio al manifestarsi della speranza, lascia intravedere un probabile intervento celeste, a cui allude anche il deciso scatto dell'interrogativa che inarca la chiusa della lirica:

E già la veggio lampeggiar, o parmi:  
vaneggio o i segni e le promesse intendo  
che fian le forze altrui da me conquire? [vv. 12-14].

E nella ricerca, per quanto travagliata e dagli esiti incerti, di una riconciliazione fra umano e divino, si può scorgere un larvato riferimento ai sintomi dell'accidia, oggetto di compiuta descrizione nel son. XXXIV delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma<sup>18</sup>:

Affetto vil, malvagia, e fera voglia,  
Che 'l maggior ben del core hai 'n odio, e fuggi;  
E con l'ocio, e col tedio ognihor ti struggi [vv. 1-3].

Al tema della solitudine meditativa e al τόπος dell'accidia, che nell'intorpidire l'integrità morale dell'uomo ne mina la salute fisica, si aggiunge un terzo motivo, *trait d'union* tra l'esperienza umana del Tasso e quella del Petrarca: è l'impercettibile senso di sconforto unito ad ansia di redenzione che assale il poeta con l'abbandono del retto cammino – ma anche secondo il Fiamma «Errare propriamente è uscir della buona strada, e piegar fuori del sentiero»<sup>19</sup>, mentre nel son. XCVI di Petrarca, nella prima terzina, si ha «Allor errai quando l'antica strada / Di libertà mi fu precisa et tolta» (vv. 9-10) –, e che induce ad accostarsi «ad altra vita et a piú belle imprese» (RVF, LXII, 6). Un'ansia dettata dalla volontà di annoverare sotto il segno della colpa parte

<sup>18</sup> G. FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1575, p. 121.

<sup>19</sup> Ivi, p. 111.

della vita già trascorsa, ascrivendo al peccato un'età giovanile in antitesi con il sentire e l'agire cristiano. Vita per il Petrarca sviata da quel «primo giovanile errore» (I, 3) che troverebbe in Tasso un referente analogico nell'*incipit* del sonetto *De le mie colpe e del mio grave errore*, ripiegato su immagini di pianto, essendo la contrizione un passaggio ineludibile per ambire alla pace interiore e tendere all'elevazione a Dio:

Così piangendo e sospirando imparo,  
mentre eterna dolcezza in lui distille,  
la gloria, che fa il Sole ardente e chiaro. [vv. 12-14]

Nella scelta lessicale, sicura tessera petrarchesca è l'immagine del sole<sup>20</sup> che illumina la lirica e la riscatta dopo l'accento al sospiro, e così pure petrarchesca, sotto l'aspetto stilistico-sintattico, è la coppia di gerundi che rinvia a un'azione iterata, al protrarsi della sofferenza nel tempo. Diversamente, il v. 13 dalla forte musicalità, «mentre eterna dolcezza in lui distille», che rinvia al genere poetico di antica tradizione delle «lacrime» – pur attestato nei *Rerum vulgarium fragmenta* sebbene in un contesto opposto, «conven che 'l duol per gli occhi si distille» (LV, 8) – presenta un più alto numero di occorrenze in Dante, in ciascuna delle tre Cantiche, anche se con una variante significativa: «Ma voi chi siete, a cui tanto distilla» (*Inf.* XXIII 97), «giù per le gote che 'l dolor distilla» (*Purg.* XV 95), «mia visione, e ancor mi distilla» (*Par.* XXXIII 62). Nelle *Rime sacre* il tema della colpa e della purificazione che ne consegue non sfiora certo l'intensità raggiunta nella poesia del Petrarca, e neppure costituisce la chiave di volta che raccorda la silloge, pur rappresentando uno dei punti focali verso cui converge la viva istanza di redenzione del poeta e che qui riecheggia attraverso intermittenze marcate, come nella terzina conclusiva del sonetto *All'anime che sono nel Purgatorio*<sup>21</sup>:

Mova a l'alta vittoria e i nodi sciolga,  
E 'nsieme quel de le mie colpe istesse,  
Il buon Gregorio, hor che di fede io m'armo; [vv. 12-14]

o nel madrigale dal sommario *Alle anime dei beati*, ai versi «la giustizia superna / Omai fuor di suo corso a noi si spieghi, / Peccatori, [...]» (vv. 7-9), nella prospettiva corale a cui tende il fugace cenno al peccato, o diversamente, nel sonet-

<sup>20</sup> Come noto, nella poesia del Petrarca *luce* e *vita* si dispongono su un medesimo piano semantico. Si pensi per esempio ai vv. 5-6 della tessera XVIII dei *RVF*: «l' che temo del cor che mi si parte / Et veggio presso il fin de la mia luce».

<sup>21</sup> È il son. *Alme, che ne le fiamme e ne' tormenti*, in T. TASSO, *Rime - Terza Parte*, cit. n. CLXXXII, p. 195.

to a san Carlo Borromeo, dai tratti più intimi, nell'evocazione di un conflitto personale:

Nudri quest'alma sì pensosa et egra  
La qual sospira, e mentre ferve e langue  
In Dio, tu la ristora e riconforta. [vv. 9-11]

Nelle *Rime sacre* il riferimento alla colpa giovanile dell'autore, spogliandosi di ogni suggestione introspettiva e valenza personale, si sovrappone più spesso all'immagine del peccato universale che serra l'umanità fin dagli albori. Nel sonetto dal sommario *Alla santissima Croce, nel Venerdì santo* l'errore dell'uomo è avvertito come «nostro fallo immondo» (v. 2), mentre nella canzone alla Vergine di Loreto diviene angoscioso peso che turba la parabola terrena, con evidenti riferimenti alla condizione di sofferenza del poeta:

Grave di colpe e d'onte,  
già veggio il sacro monte,  
talché del peso ancor l'alma si dole. [vv. 21-23]

Ma è nel sonetto *Al padre don Raffaello Campioni* che l'accenno al peccato, secondo una duplice accezione, personale e comunitaria, sfiora vertici d'intensità, soprattutto nelle terzine:

me, che non solo l'altrui scorno e 'l seme  
contaminato, fa dolente ed egro,  
ma la propria vergogna e 'l proprio errore,  
tu, Raffael, risana e rendi allegro,  
sì ch'io per te racquisti, e teco insieme,  
abbia vera salute e vero onore. [vv. 9-14]

Diversamente, al v. 7, il nesso «nepoti d'Adam», sineddoche dietro cui si cela la raffigurazione dell'umanità intesa come unico popolo di peccatori, presenta un'indiscussa connessione con la seconda quartina del son. XLVII del *Fiamma*, *Sotto l'invitta, e trionfale insegna*<sup>22</sup>:

Qui veggio quel, ch'in ciel beato regna,  
Con le sue piaghe sanguinose, et adre  
Purgar d'Adamo, e de la prima madre  
La colpa, di supplicio eterno degna. [vv. 5-8]

Emblematico, poi, il sonetto *Empia febbre crudel, maligna, ardente*, tumultuosa riflessione o, forse, soliloquio dal ritmo serrato dove il Tasso, nel son-

<sup>22</sup> G. FIAMMA, *Rime spirituali*, cit., p. 167.

dare la propria anima con un procedimento che ripercorre la confessione di sant'Agostino al Petrarca nel libro II del *Secretum*, rimprovera a se stesso i falli di cui ritiene essersi macchiato. Mentre la veemente invettiva contro la febbre, sintomo di reale condizione fisica, si sublima nell'accorato grido a Dio, strenua richiesta di intercessione perché al poeta sia rimessa ogni pena per beneficiare di una duplice guarigione, corporale e spirituale: «[...] a le tue mende / Ricorri e pati. Alto Fattor, pietate: / Se 'l corpo è infermo, almen risana l'alma» (vv. 12-14).

In questa rassegna di concordanze e punti di convergenza tra poesia del Petrarca e del Tasso, rassegna che non privilegia il profilo contenutistico ma tiene anche conto delle scelte espressive e stilistiche, grande rilievo assume il sonetto *Ne l'oceano a meza notte il verno*, a Francesco Panigarola, icona di predicazione della seconda metà del Cinquecento nei cui confronti il Tasso fu mosso da sentimenti di autentico affetto e rara ammirazione per la memorabile attività oratoria. Ancora una volta una complessa nota pittorica pervade la lirica, nel prefigurare uno scenario di estremo pericolo per il poeta sul punto di soccombere nel gorgo del peccato:

[...] fra duo scogli tempestose l'onde  
 Non son così, nè dove a l'alte sponde  
 Le ripercuote e rompe un moto alterno,  
 Come gli affetti nel mio core interno,  
 Ch'atra sovente e torbida confonde  
 Tempesta, e par che l'alma entro n'affonde  
 Se la ragion ne perde unqua 'l governo. [vv. 2-8]

È la precaria condizione di un'anima vacillante e prossima al naufragio, anche se rispetto al Petrarca il sonetto differisce per l'assoluta rinuncia a vaghezza d'accenti – si pensi, per esempio, ai verbi «ripercuote» e «rompe» – e risalta per un marcato realismo – è il caso della regolarità del mareggiare, «moto alterno» che richiama la pulsazione del cuore, riconducibile anch'essa a battito meccanico – e si carica di più viva immediatezza visiva e istantanea forza semantica, ispirata forse dall'immagine del pelago in tempesta e degli scogli – ma potrebbero essere rupi scoscese, a picco sul mare – che preannunciano, grazie al sorvegliato uso delle sottolineature cromatiche, ora più esplicite, come «atra», «torbida», ora soltanto suggerite, così l'emistichio «a meza notte il verno», una sensibilità decisamente tardo cinquecentesca. Una lirica in bilico tra letteratura e arti figurative, compiuta esplicazione dell'ideale poetico classico «ut pictura poësis»<sup>23</sup>. Tuttavia, soltanto dalla terzina di chiusura del sonetto, con l'invoca-

<sup>23</sup> C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971. In particolare, si veda il cap. I, *Ut Pictura poësis*, pp. 33-119.

zione al Panigarola, «Tu, Francesco, mia luce e mio conforto» (v. 14), affiora un deciso palpito in contrasto con le fredde cadenze e le tinte plumbee dei precedenti undici versi all'origine di un'atmosfera di algente oscurità. E più spesso si scorgono in Tasso scenari dalle dense simbologie, come i primi versi del sonetto *A nostro Signore* – «Signor, da questo lagrimoso Egitto / Che d'idoli e di mostri è sì fecondo, / Et io col Nilo del mio pianto inondo» (vv. 1-3) – intriso di metafore di alta significazione per contesti che poco hanno in comune con i soffusi paesaggi di sfondo al dettato petrarchesco. Anzi, a un'attenta riflessione, in Tasso non si colgono neppure le premesse di un vero paesaggio: la vicenda, inserita in una dimensione astorica, rinuncia a sciogliersi in quadri di ampio respiro, se si escludono i frequenti rinvii alla volta celeste, alle profondità cosmiche o alla rotazione delle sfere superne. Contesti spogli di elementi decorativi, risolti piuttosto nell'accanita citazione di segni o figurazioni dall'*image-rie* poetica di tutti i tempi, con palesi anticipazioni barocche, come il «tempio», le «ore», le «insegne», la «divota imago», le «languide membra», le «piaghe», il «porto», le «procelle» e, ancora, le «stelle», gli «stellanti chiostrì». Scenari, salvo le ultime due attestazioni, privi di fascino esornativo e riflesso di una particolare forma di bellezza, ferrigna e altera, che allude al gusto per l'orrido<sup>24</sup> e il difforme, in piena sintonia con le scarne ambientazioni nordiche del *Re Torrismondo*, dove il paesaggio, ormai ridotto a correlativo oggettivo attraverso cui estrarre la cupa atmosfera che sovrintende all'azione, diviene esso stesso proiezione delle passioni e delle violente emozioni che albergano nei protagonisti. Lontano il nitore di linee che ravvivava invece le ambientazioni umane e naturali dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche in quel caso paesaggi dell'anima più che reali paesaggi, in quanto riproduzione esterna delle illusioni e dei fantasmi del Petrarca, seppur contrassegnati da maggior lucentezza e profondità. Una natura, quella del Petrarca, di spazi indeterminati e di intenso richiamo anche se artificiali, come, per esempio, l'incanto del son. CXC<sup>25</sup>:

Una candida cerva sopra l'erba  
verde m'apparve, con duo corna d'oro,  
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,  
levando 'l sole a la stagione acerba; [vv. 1-4]

<sup>24</sup> Sulla rappresentazione di una natura nordica, raggelante scenario sfondo di fosche vicende, si veda ancora C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 207 ss. e 243 ss.

<sup>25</sup> Si veda M. L. DOGLIO, *Il sonetto CXC*, in *Lectura Petrarce, V – 1985* («Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», Firenze, Olschki, 1986), e anche M. L. DOGLIO, *Il segretario, la cerva e i versi dipinti. Tre studi sui sonetti del Petrarca*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2006, pp. 19-38.

emblemi figurali verso cui il poeta sembra tacitamente protendersi come in un gioco di reminiscenze. Di contro, nelle *Rime sacre* non pare cogliersi l'eco degli arcani incanti di un *locus amoenus*, delle cristalline suggestioni di «alti monti» e «selve aspre» (RVF, CXXIX, 14) o di una «solitaria spiaggia» (v. 4), dell'ardore suscitato da un'«ombrosa valle» (v. 5) dove «s'acqueta l'anima sbigottita» (v. 6). Salvo eccezioni è qui assente quella natura polisemica che tanta parte aveva avuto nella precedente opera del Tasso, nella definizione della struttura e nell'impianto compositivo non solo della *Liberata* e dell'*Aminta* – favola boschereccia ma innanzitutto idillio bucolico – ma pure di molte rime giovanili: si pensi ai madrigali *Ecco mormorar l'onde*<sup>26</sup> e *Tacciono i boschi e i fiumi*<sup>27</sup>, brevi *divertissements* all'insegna di una composta musicalità, capaci di ricreare diletto soltanto nell'evocazione istantanea di atmosfere di emotività e suggestione<sup>28</sup>. Nemmeno trova più spazio il ritratto di una natura rigogliosa e ammiccante simile a quella che allietava il giardino d'Armida, dal fascino lascivo al quale il poeta stesso sembra non potere sottrarsi se ancora una volta, per la sua raffigurazione, ricorre al petrarchesco «duro campo di battaglia il letto», anche se decontestualizzato, perché trasposto secondo una prospettiva non più spirituale, bensì pagana e priva di reale *vis* drammatica: «e dolce campo di battaglia il letto / Fiavi e l'erbetta morbida de' prati» (*Liberata*, XV, ott. 64, 1-2). Se le *Rime sacre* non si risolvono quasi mai in una rappresentazione sequenziale di paesaggi, neppure si può trascurare la tensione descrittiva ottenuta attraverso il ricorso a immagini opache o inusuali che indugiano su un linguaggio ricco di allitterazioni e scontri consonantici, con dichiarata prevalenza del nesso con liquida /r/. Nessi che conferiscono al verso cadenze pronunciate e note dall'accento grave, sulla scorta di quanto postulato nei *Discorsi del poema eroico*: «L'asprezza ancora della composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità [...] Il concorso delle vocali ancora suol produrre asprezza o piacevole suono, come in quel verso: "fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse;" e in quelli altri di Dante, ne' quali non s'inghiottono le vocali, ma si fa quasi una apertura e una voragine: "poi è Cleopatrà lussuriosa"»<sup>29</sup>. Non a caso la ricerca

<sup>26</sup> T. TASSO, *Rime*, cit., I, n. 143, pp. 315-316.

<sup>27</sup> Ivi, I, n. 498, p. 511.

<sup>28</sup> Circa la lingua poetica dei madrigali, il Tasso non esitava a definire «scherzi» i componimenti dell'età giovanile. Nel libro primo del *Giudicio* si legge: «[...] farò comparazione ancora fra la mia *Gierusalemme* quasi terrena e questa che, s'io non m'inganno, è assai più simile a l'idea de la celeste *Gierusalemme*. Ed in questo paragone mi sarà concesso, senza arroganza, il proporre i miei poemi maturi a gli acerbi, e le fatiche di questa età a gli scherzi de la più giovanile» (T. TASSO, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 12).

<sup>29</sup> T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 203.



dell'asprezza, di un'insistita crudezza di forma da perseguire mediante sonorità e modulazioni inedite, trova un chiaro referente nelle petrose dantesche, nel ritmo martellante, quasi a ricreare scenari di desolazione interiore. E anche nella canzone *Alma inferma e dolente*, frammento esemplare per una più ampia analisi delle *Rime sacre* sotto il profilo stilistico, emerge più di un rimando a Dante. Nelle stanze quinta e sesta, l'accento a una natura radiosa e ai suoi frutti – simbolo del rinnovarsi della vita in Cristo – subisce una metamorfosi e si illumina di una luce deformata, a dir poco spettrale, amplificata dall'inusitato contrasto che la descrizione di un luogo sterile e scosceso, irto di insidie, suggerisce:

Questa, questa è la serpe,  
che 'n loco s'innalzò selvaggio ed ermo,  
ond'ebbe già salute il volgo infermo;  
così dal Legno sacro,  
che de la nostra vita è viva sterpe,  
risana il mal che più si spande e serpe. [vv. 61-66]

La presenza della rima simbolica *sterpe: serpe*, pur impiegata nella variante del singolare, insieme ai due aggettivi «selvaggio» ed «ermo», fortemente connotativi, idonei a ricreare i tratti di una natura prosciugata dell'essenza vitale, riconducono a uno scenario noto, ossia alla selva del XIII canto dell'*Inferno*:

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:  
ben dovrebb'esser la tua man più pia,  
se state fossimo anime di serpi. [vv. 37-39]

Corrispondenza, questa, posta in risalto dal ricorrere, nei due testi, di un identico modulo retorico che procede per antitesi, e dove il primo enunciato di segno negativo, introdotto appunto dall'avverbio *non*, si trasforma in asserzione preceduta, questa volta, dall'avversativa *ma* con la funzione di ritrattare quanto già espresso. È il caso della seconda terzina del canto XIII di Dante, contrassegnata da una triplice anafora, dove al primo emistichio, posto dopo una virgola che esplicita la cesura tra i due membri, segue un secondo emistichio, introdotto da *ma*:

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;  
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco. [vv. 4-6]

Simile il procedimento adottato dal Tasso nella canzone *Alma inferma e dolente*, come rivela la scissione della sirma della quinta stanza in due segmenti in netta opposizione semantica: ai versi «non è sembante al germe / Di nostre anime inferme» (vv. 56-57) fa da contraltare il verso anticipato da *ma*: «ma gra-

zia e merto avvien ch'indi si coglia» (v. 58). Ripresa, questa, da intendersi non come flebile eco frastica, e neppure meccanico artificio retorico per una poesia che ambisce a divenire modello di eleganza formale e al tempo stesso depositaria di verità di fede. Assai più profonde, a mio avviso, le sollecitazioni che qui intervengono, identificabili, è probabile, nel travaglio di un poeta alla ricerca di un'espressione che non si ponga soltanto come scontato frutto di abilità letteraria, ma costituisca la *summa* di tutte le più illustri testimonianze della lirica italiana, colta nel suo diacronico sviluppo. E nel caso specifico Dante rappresenta, per quanto concerne l'*elocutio*, l'autorità ideale ma anche un parametro imprescindibile, configurandosi come vertice di un'ipotetica scala valutativa che registra ogni gradazione del linguaggio poetico dalla chiarezza di significato all'oscurità di espressione. Nell'*Apologia alla Liberata*, il Tasso annota infatti che «la chiarezza sarà fra l'oscurità e l'altro estremo, che non ha proprio nome, ma è soverchio nell'esser luminoso, come sarebbero alcune pitture che fossero fatte senza ombre»<sup>30</sup>. L'oscurità, dunque, come strumento privilegiato di comunicazione per il poeta che intende servirsi di un'ampia gamma di scelte espressive e giungere a una mediazione tra due opposte polarità: se infatti l'oscurità di significato è esclusa a priori come valore a sé stante, il Tasso neppure ambisce a un dettato improntato ad assoluta chiarezza e comprensione istantanea. In proposito Ezio Raimondi scrisse: «La chiarezza per il Tasso non è più, si direbbe, un ideale ma un problema, un punto d'incontro, sostiene l'*Apologia*, tra l'"oscurità" e il "soverchio nell'esser luminoso"»<sup>31</sup>. Luminosità che nell'ottica di una virtuale tavolozza di colori acquista una funzione specifica e tanto più significativa al pari dell'oscurità, divenendo simile «a quella oscurità la quale accresce l'onore con l'orrore, non solo ne' tempii, ma nelle selve»<sup>32</sup>. Non a caso il Tasso, nel descrivere l'arco che si snoda tra i due vertici, dall'oscurità di espressione (Dante) alla luce (Ariosto), contemplava «nel mezzo senza alcun dubbio [...] il Petrarca, il Bembo, il Casa e 'l Guidiccione»<sup>33</sup>: vale a dire, gli esempi di un'eccellenza poetica, sintesi dell'intera tradizione umanistico-rinascimentale.

Un dettato, quello delle *Rime sacre*, nel cui incedere si possono riconoscere sicure marche petrarchesche anche nel costante uso di connettivi epidittici e dimostrativi che oltre ad accrescere l'istantaneità della narrazione conferiscono al testo una più forte valenza di presentazione ed elogio. L'insistita ricorsività della deissi avverbiale *qui*, quasi a indicare con più veemenza gli elementi di

<sup>30</sup> T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in ID., *Le prose diverse*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, I, pp. 309-390: p. 367.

<sup>31</sup> E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 68.

<sup>32</sup> T. TASSO, *Apologia*, cit., p. 368.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

volta in volta citati, come per esempio nella canzone *Ecco fra le tempeste e i fieri venti* i versi «qui va piangendo i tuoi passati tempi» (v. 33), «Qui gli angeli inalzaro il santo albergo» (v. 40) e «Quinci di ricchi doni intero splende» (v. 92), aderisce in *toto* all'uso che si faceva del medesimo avverbio nel son. CXII del Petrarca, *Sennuccio, i'vo' che sapi in qual maniera*, dove il v. 5 risuona «Qui tutta humile, et qui la vidi altera» seguito da «Qui cantò dolcemente, et qui s'assise; / Qui si rivolse, et qui rattenne il passo; / Qui co' begli occhi mi trafisse il core; / Qui disse una parola, et qui sorrise; / Qui cangiò 'l viso» (vv. 9-13).

Ora, in seguito al raffronto congiunto di rispondenze tematiche tra l'opera di Tasso e Petrarca, dopo aver ripercorso alcuni segmenti dell'itinerario attraverso cui il Tasso giunge all'elezione di un personale canone lirico, l'indagine si rivolge più propriamente all'analisi delle forme e degli strumenti della comunicazione poetica, per valutare quanto sia attivo il paradigma petrarchesco e quanto profonda sia stata la sua ricezione. Soltanto da queste premesse di carattere generale si potrà procedere a un secondo raffronto, all'insegna di un duplice diagramma, positivo e negativo, per verificare il grado di adesione al modello del Petrarca, e scoprire, in ultima istanza, in che cosa invece da quel modello si discosti. Se infatti la fedeltà è innanzitutto messa in luce dalla ripresa di una pluralità di frammenti della lingua poetica del Petrarca – e infatti il Tasso, come si è visto, accorda la preferenza agli stilemi più rappresentativi e ricorrenti della lirica dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche se la trasposizione, talvolta, avviene in contesti non del tutto in sintonia con quelli d'origine, nella ricerca, forse, di soluzioni sperimentali – non altrettanto si può parlare di piena fedeltà da parte del Tasso se si esamina il risultato a cui mira l'insieme di queste riprese, oggetto di rielaborazione così profonda da condurre a esiti non scontati rispetto alla citazione petrarchesca. E il solco risulta tanto più accentuato quanto più si presta attenzione all'*elocutio* della poesia tassiana, al registro su cui si uniformano le sonorità del verso. Nei libri quinto e sesto dei *Discorsi del poema eroico*, una cospicua sequenza di rinvii all'opera del Petrarca si lega quasi sempre a immagini di sorprendente nitore e armonia, con citazioni che si rifanno alle evasioni d'amore dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma anche agli inserti lirici dei *Trionfi*. Richiami, a mio avviso, di indubbio significato in quanto testimonianza dell'aura di esemplarità che circondava la poesia del Petrarca, in riferimento a uno stile: «Ne' *Trionfi* ancora la casa d'Amore è descritta con la medesima vaghezza e con la medesima felicità»<sup>34</sup>, si legge nel libro quinto dei *Discorsi*, mentre poco oltre si ha: «è convenevole di vestire i concetti grandi con elocuzione magnifica, sì come fece il Petrarca»<sup>35</sup>. Tributo incondizionato che culminerà di

<sup>34</sup> T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 222.

<sup>35</sup> Ivi, p. 223.

li a poco nell'assunto: «Virgilio superò tutti i poeti eroici di gravità, il Petrarca tutti gli antichi lirici di vaghezza»<sup>36</sup>. Nei *Discorsi*, Petrarca è l'icona di una poesia dalle forme tenui e soffuse, ricca di vaghe similitudini, mentre nell'*Apologia*, laddove il dialogo tra Segretario e Forestiero verte sull'accusa mossa al Tasso circa l'uso, nel poema epico, di una lingua non immune da eccessi e in parte disgiunta dai tratti peculiari del fiorentino – una lingua, quella poetica del Tasso che «è una mistura di voci e guise latine, pedantesche, straniere, Lombarde, nuove, composte, improprie, appiastricciate»<sup>37</sup> – al Forestiero che obietta «Dante [...] scrisse più fiorentinamente del Petrarca, ma non ebbe elocuzione così poetica e così pellegrina»<sup>38</sup>, sollecita è la replica del Segretario, suo interlocutore: «La lingua del Petrarca molte volte è poetica più tosto che fiorentina»<sup>39</sup>. E sono questi soltanto disordinati tasselli a fronte di un più ampio nucleo di citazioni che rimarcano l'assoluto grado di suggestione esercitato dall'autorità del Petrarca, presente in molti degli autori che nella seconda metà del Cinquecento si cimentarono nel genere della poesia spirituale o sacra e che individuavano, appunto, nel magistero del Petrarca un modello cogente: si pensi per esempio alle *Rime* di Celio Magno<sup>40</sup>, in particolare al son. *Sembrin le piume tue pungenti spine*<sup>41</sup>, fervente monito a difesa dei vizi forieri di morte, nei versi:

Lunge il sonno da te la via decline,  
O venga in vista spaventosa, e fera  
Ed Aletto, Tisifone, e Megera  
Scuotan d'intorno a te l'orribil crine. [vv. 5-8]

Terrea immagine presente anche nella poesia del Tasso, dove il verso raramente assume forme armoniose – e d'altra parte l'ideale di armonia in Tasso è pura astrazione – bensì segmentate, ricche di spezzature, in contrasto con i postulati bembeschi di una lirica sintesi delle tre variabili *varietas*, *gravitas* e *suavitas*. In Tasso la misurata proporzione delle componenti pare sfaldarsi sotto la pulsione di spinte radicali mentre si assiste al deciso prevalere della *gravitas* grazie a una rigorosa selezione che porta all'elezione di voci rare o dal timbro

<sup>36</sup> Ivi, p. 224.

<sup>37</sup> Così eccepiva infatti Orazio Lombardelli nel *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gerusalemme liberata* sintetizzando in sedici punti le accuse contro il poema mosse dalla Crusca (O. LOMBARDELLI, *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la «Gerusalemme liberata»*, in *Controversie sulla «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Capurro, 1827-28, II, pp. 5-56: p. 14, in T. TASSO, *Opere*, a cura di G. ROSINI, Pisa, Capurro, 1821-1832, vol. XIX).

<sup>38</sup> T. TASSO, *Apologia*, cit., p. 376.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Le *Rime* di Celio Magno sono comprese nel volume RIME / DI / CELIO / MAGNO / ET / ORSATTO / GIUSTINIANO / IN VENETIA, Presso Andrea Muschio. M DC.

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

marcato, più adatte a uno stile magnifico, con altre voci impiegate soltanto in virtù della loro capacità evocativa, per una presunta pregnanza immaginifica o particolare fascinazione fonica, insieme al ricorso, sempre più frequente, all'*enjambement* e al «parlar disgiunto»<sup>42</sup>, ossia alla decisa preferenza per i costrutti paratattici in asindeto, per un dichiarato effetto sublime. E già nel dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, il Tasso, attraverso alcuni esempi dai *Rerum vulgarium fragmenta*, concedeva la possibilità di operare tra un'ampia gamma di registri tonali, a condizione che si conservasse la stretta corrispondenza tra contenuto ed *elocutio*. Se alcuni sonetti, secondo il Tasso, hanno «forma temperata, e nel temperamento la dolcezza eccede la gravità; e per questa ragione hanno quel fine che più conviene a dolci componimenti»<sup>43</sup>, altri, «ne' quali la gravità avanza la piacevolezza, hanno quello ch'è proprio de la maniera grave»<sup>44</sup>. E l'esercizio poetico, così sottoposto al dominio di ferree regole, si rivela del tutto simile a pratica alchemica, complesso quanto sorvegliato gioco al centro di più sollecitazioni, in bilico tra virtuosismo artistico e preciso calcolo. Anche se, nelle *Rime sacre*, la ricerca di un equilibrio è spesso disattesa, contrastata dal fluire di versi con movenze inedite, dallo scorrere di sagome impalpabili, geometriche solo nelle forme ma labili e astratte nel contenuto, minate da un forte senso di precarietà e di disfacimento, e che alludono, nell'inquieta dissolvenza, al rapido trascolorare delle cose. Ne consegue una tensione emotiva come nel son. *Se ben di grave incarco il cor oppresso*, in cui la prima quartina, intessuta di figure e metafore dall'espressa connotazione negativa, pare percorsa da sinistri battiti:

Se ben di grave incarco il cor oppresso  
ebbi gran tempo, e per rio calle e corto  
falso piacer m'ha con lusinghe scorto,  
ov'amando il mio mal, odiai me stesso. [vv. 1-4]

Una fredda visione di sofferenza e disinganno adombra la concezione della vita nelle *Rime sacre*: la parabola terrena dell'uomo è da intendere come cupo travaglio, «rio calle e corto», tormento ineluttabile che affatica incessante-

<sup>42</sup> Il «parlar disgiunto» fu teorizzato dal Tasso nella lettera a Scipione Gonzaga del 1° ottobre 1575 come il parlare paratattico «che si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole» (T. TASSO, *Lettere*, cit., I, n. 47, p. 115). In proposito si veda C. MOLINARI, *Torquato Tasso e il «parlar disgiunto»*, in *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto - Un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo della mostra, a cura di A. EMILIANI e G. VENTURI, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 25-29; e A. EMILIANI, *Parlar disgiunto e forma aperta in alcuni grandi artisti del Cinquecento italiano*, ivi, pp. 13-23.

<sup>43</sup> T. TASSO, *I dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, introduzione di E. RAIMONDI, Milano, Rizzoli, 1998, II, p. 683.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

mente il corso di ogni azione: «Peregrinazione è ancora questa vita, de la quale per mio avviso già sono a l'estremo», così confessava nel 1590 il Tasso ad Antonio Costantini<sup>45</sup>. La vita stessa è assimilata a periglioso viaggio per mare turbato da tempeste e confortato soltanto da una remota prospettiva di pace, dallo spiraglio di luce che solo l'approdo in un porto di quiete può suggerire. Una concezione antitetica a quella della poesia del Fiamma, per cui la vita è duro ma necessario agone, in attesa della prova suprema.

Considerata poi l'identità di presupposti e premesse, ma vista soprattutto la sostanziale concordanza di esiti, penso che per le *Rime sacre* del Tasso possa valere l'analisi di Cesare Galimberti sull'esperienza lirica di Celio Magno, per il quale la possibilità di ascrivere le sue *Rime spirituali* alla stagione del petrarchismo veneziano era anche da ricercare nell'«accentuarsi in senso drammatico della sua voce, con ripercussioni sul piano dello stile assimilabili al gusto manieristico»<sup>46</sup>. Sotto analoghe spinte si dipana infatti l'attività compositiva del Tasso, caratterizzata da una più marcata enfaticizzazione delle linee rinascimentali a cui si unisce un'aggettivazione sovrabbondante, marca stilistica ricorrente già a partire dalla *Liberata*, con versi pervasi da nessi, ora oscuri, ora pregnanti: ne scaturisce una locuzione artificiosa che nell'exasperazione del testo vanifica ogni tentativo di istantanea comprensione, anche se, a prima vista, intento delle *Rime sacre* sarebbe proprio quello di un'immediata presa sul lettore.

Giunti a questo punto dell'indagine, ci si interroga sull'opportunità di aprire una riflessione su una probabile funzione di questa poesia, nell'ipotesi di giungere a un inquadramento del pubblico e configurare eventuali destinatari del messaggio. Non è semplice determinare se le *Rime sacre*, così come avveniva per il Magno, siano da intendere come pratica di scrittura sociale, ossia modello esemplare da proporre a una comunità di lettori per un ideale di vita cristiana. Queste liriche del Tasso, pur con l'accento insistito alle forme di pietà che le più accese istanze della Controriforma andavano propugnando in chiara funzione antiprottestante, a mio avviso non lascerebbero presagire una reale fruizione pubblica: rimandano tutt'al più a una dimensione cortigiana, mera contingenza del momento, soprattutto in quelle occasioni in cui la componente celebrativa, perfino nelle liriche dai riconosciuti tratti spirituali, prende il sopravvento. Si ritornano per pochi istanti all'epicentro tematico di questo contributo, ossia la ricerca di motivi ispirativi comuni alla poesia del Petrarca e del Tasso, prima di giungere a considerazioni conclusive. Se, come è stato osservato, il pentimento non costituisce un nucleo essenziale delle *Rime sacre*, né tanto meno il tema intorno a cui

<sup>45</sup> T. TASSO, *Lettere*, cit., IV, n. 1256, p. 324 (25 giugno 1590).

<sup>46</sup> C. GALIMBERTI, *Disegno petrarchesco e tradizione sapienziale in Celio Magno*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. PADOAN, Firenze, Olschki, 1976, pp. 315-332: p. 315.

si dispongono le singole tessere della raccolta, esso rappresenta pur sempre uno spunto e una circostanza privilegiata, per il Tasso, per parlare di sé. Al pari del canzoniere petrarchesco, infatti, in molte delle *Rime sacre* massimo risalto acquista il portato personale dell'autore, al punto che non è escluso riconoscerli inseriti dalla forte impronta soggettiva o incisi che racchiudono un sigillo dell'individualità del poeta. Si è detto che in Tasso gli echi di un raffinato petrarchismo – cornice linguistica e tessuto connettivo ancor prima che paradigma poetico – mutano d'intensità per evolvere verso soluzioni originali, per certi aspetti dissonanti o con risultati di rottura rispetto al pur recente passato. A una κοινή pressoché statica non corrisponderebbe infatti, da parte del Tasso, un uso codificato a favore di una poesia da intendersi come rigido schema sequenziale di τόποι narrativi. Inizia piuttosto a insinuarsi l'idea di soggettività e al tempo stesso si consolida la possibilità del poeta di aprire un più ampio spiraglio all'espressione del proprio io. Tale l'assetto che emerge dalle *Rime sacre*, orientate secondo una prospettiva assai diversa rispetto alla silloge spirituale di Gabriele Fiamma, in cui l'accento al peccato, alle lusinghe terrene e al relativo travaglio che segue i richiami temporali appariva pressoché spoglio di riferimenti personali mentre, nel rivolgersi a un indifferenziato pubblico, il poeta parlava in prima persona nella consapevolezza, o forse nell'auspicio, che la sua esperienza potesse assurgere a modello di spiritualità tanto più utile ed efficace proprio perché esemplare, dunque condivisibile dal lettore. Una poesia, quella del Fiamma, dalla specifica funzione di «cura dell'anima» secondo un progetto esposto a chiare lettere nel son. VI delle *Rime spirituali*<sup>47</sup>, nei primi tre versi:

Voi, che amate quel ben, che rodon gli anni,  
E poco umor non san nel corpo atterra,  
Vana beltà, ch'apena appar in terra.

Esordio che fin dal vocativo-apostrofe, assimilabile con tutta evidenza al sonetto d'apertura delle rime del Petrarca, risuona già di per sé come veritiera dichiarazione di poetica. Ed è un intento, questo del Fiamma, rispetto al quale il Tasso non pare conformarsi nella sua operazione lirica che ha tuttavia per oggetto il sacro. Il Tasso che attraverso le pieghe del verso lascia filtrare caute concessioni a un'individualità mal dissimulata, ma proprio per questo in grado di emergere grazie all'utilizzo di collaudate formule, per quanto sia attivo il filtro della lingua poetica che diluisce e sfuma ogni portato autobiografico, non si allontana dall'ambito di una soggettività così insistita da spingersi talvolta fino alle soglie dell'autoreferenzialità. E senza sovrapporsi del tutto, *io* poetico e *io* biografico trovano comunque una base di convergenza sufficientemente ampia.

<sup>47</sup> G. FIAMMA, *Rime spirituali*, cit., p. 11.

Certo, è difficile difendere la tesi secondo cui il Tasso, quando parla di sé e accenna al proprio *io*, agisce nel pieno rispetto di una visione prospettica che induce a escludere la presenza di eventuali interlocutori: d'altra parte, se si pensa al Tasso autore delle lettere, era già manifesta in lui una sorta di attenzione circa il destino della raccolta, con la volontà di procedere al recupero delle singole tessere in vista di un'edizione destinata a un pubblico di lettori più o meno vicini, nel tempo e nello spazio<sup>48</sup>. Ma è giocoforza ritenere che la particolare natura delle *Rime sacre*, che in molti casi non oltrepassano l'intima conversazione, marchi un sostanziale distacco rispetto alle coeve compilazioni di poesia religiosa – mi riferisco ancora agli esempi del Fiamma, del Magno o del Contile – dove il testo, osservato in filigrana, riluce sì di riflessi autobiografici, ma dosati nel rispetto di un progetto comunicativo che non si esaurisce affatto intorno alla persona dell'autore. Del tutto assimilabili all'esperienza lirica del Fiamma sono le *Rime Spirituali* di Celio Magno<sup>49</sup>, in cui il tema del *cotidie morimur*, peraltro ripreso anche dal Tasso, subisce graduali metamorfosi, sublimandosi nel binomio *morte distruttrice - fama imperitura*. Nulla di questo è dato di scorgere nelle *Rime sacre* del Tasso, dove il poeta abdica, non si sa se inconsciamente, a ogni proposito didascalico per dare vita, invece, a un dettato poetico quasi del tutto scevro di intenti moraleggianti. Se poi si tralascia il cospicuo numero di rime di venerazione ai santi, come, per esempio, i sonetti a san Carlo Borromeo, san Francesco, santa Chiara, santa Caterina, soggetti da pala d'altare o vacue presenze nel cui riverbero si colgono tratti dell'iconografia dell'epoca, si è in presenza di una poesia da identificare di volta in volta come meditazione, soliloquio o celeste conversazione. È il caso del sonetto *A Dio* dove tutto, nella prima quartina, dal vocativo petrarchesco agli aggettivi possessivi e ai pronomi di prima e seconda persona, unitamente ai due verbi coniugati sempre alla seconda persona, fa supporre un'intenzione di preghiera, alla ricerca di un più stretto contatto con la divinità:

Padre del ciel, che la tua imago eterna  
formasti in me con sì mirabil arte,  
e la terrena mia caduca parte  
n'ornasti fuor, non che la parte interna. [vv. 1-4]

<sup>48</sup> In una lettera al Costantini, il Tasso auspicava la raccolta integrale delle lettere a completamento del progetto di pubblicazione delle sue opere: «[...] il volume non potrà crescere a convenevol grandezza, senza l'aiuto di qualche altra mia opera. Loderei il congiungerci insieme le mie lettere; ma non le posso raccogliere così facilmente, bench'io n'abbia scritto gran numero» (T. TASSO, *Lettere*, cit., III, n. 661, p. 62: 7 ottobre 1586).

<sup>49</sup> Così scrive il Magno nell'Introduzione alle *Rime*, dedicate *All' Illustriss. Signor Zacharia Contarini, Cavaliere Signor Colendiss.*: «Oltra che il non esser avari dei parti del nostro ingegno, ma conferirli anzi liberalmente in commune con l'esempio, e compagnia di tanti altri; si può chiamare, quasi per legge di natura, cosa debita alla umana società» (C. MAGNO, *Rime*, cit.).



Inoltre, circa l'opportunità di figure retoriche e, più in particolare, sull'uso insistito dei traslati, nei *Discorsi del poema eroico* il Tasso riconosceva che «le metafore deono esser vaghe, piacevoli, agevolmente intese e illustri [...] facilmente intese, illustri e sublimi e magnifiche [...]». A questa dichiarazione di principio seguiva una rigida prescrizione: «Dee [*il poeta*] ancora schivar le metafore troppo oscure, le quali paiono quasi enigma [...]. Né si deono continuar le metafore, ma interporre tra le parole traslate le proprie, se vogliamo che 'l parlar sia chiaro e sublime; altrimenti se ne farebbe allegoria: perché allegoria è la metafora continuata [...]». Infine la chiusa del periodo, che ribalta quanto postulato: «La metafora continuata nondimeno conviene al grave dicitore e ne' misteri e nelle minacce»<sup>50</sup>. Forse questo, il fine vagheggiato dal Tasso nelle *Rime sacre, in primis* nella canzone *Alma inferma e dolente*: essere «grave dicitore», artefice di una poesia sublime perché tale è il registro per la trasposizione in versi di verità di fede. Ne sono prova l'incedere ma anche la fattura stessa della lirica, di notevole densità concettuale e contrassegnata dalla scansione del verso allitterante «languido lume e lagrimosa luce», vera trafittura che domina la chiusa di ogni stanza. La canzone è punteggiata dall'interiezione «Ahi», cifra inconfondibile nella lirica tassiana, che si sentirà riecheggiare anche ai vv. 14 e 16 del madrigale *Dove rivolgi, o lusinghier fallace*, più noto come *Dialogo*, scritto il Venerdì Santo del 1586. Occorre a questo punto insistere sul tenue rapporto di somiglianza che unisce il madrigale del Tasso al sonetto del Petrarca *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*: oltre all'identità tematica, analoga connotazione rivestono sotto l'aspetto semantico i due testi poetici, così intrisi di mestizia, avvolti dai riflessi di una luce esile e incerta. Ma se in Petrarca questo effetto è frutto di un'accorta selezione lessicale che al segno esplicito predilige il cenno, configurando uno scenario dai tratti essenziali, diversa è invece la suggestione che permea il madrigale del Tasso: atmosfera di morte resa non attraverso il sussurro, ma evocata a chiare lettere, o demandata per intero alla sensibilità critica e immaginativa del lettore grazie all'uso di marche visibili e puntuali suggerimenti. È infatti la presenza di sostantivi fortemente caratterizzanti come «piaghe» e «sanguie», degli aggettivi «esanguie», dei verbi «languisce» e «more», condensati negli ultimi quattro versi, a ricreare quel senso di tensione e disfacimento, preludio del lento ma impalpabile venir meno del soffio vitale. Ancora una volta a un'identità di situazioni, il tema della Passione di Cristo, non corrisponde una medesima tecnica espressiva: se il richiamo del verbo «scoloraro» introduce in Petrarca una nota pittorica sfocata e indefinibile nel suo cromatismo, che allude allo scemare della luce nelle ultime ore dell'agonia di Cristo, ben più solenne e amplificato appare il gioco delle tonalità nel madriga-

<sup>50</sup> T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 182-183.

le tassiano, all'origine di un'atmosfera dalle tinte decisamente vespertine. Ed è da ricercare proprio nei colori e nei fantasmi del Manierismo, di quell'età che Raimondi considera come artefice di una «retorica dell'anormale» – e che partendo da «una morfologia del problematico, dell'eterodosso, del disarmonico»<sup>51</sup> contribuisce a plasmare l'«essenza dell'uomo manieristico nella sua ricerca dell'Essere entro una natura ridotta a emblema e deformata»<sup>52</sup> – la causa del conflitto irrisolto celato nelle *Rime sacre* del Tasso. Un conflitto ravvisabile nel vistoso iato di una poesia volta a rappresentare, inscenare secondo una chiara tecnica teatrale – si pensi ai versi del XX canto della *Gerusalemme Liberata*, «mirò, quasi in teatro od in agone, / L'aspra tragedia de lo stato umano» (73, vv. 5-6) – i grandi «nodi» della fede post-tridentina, e il mancato raggiungimento di questo fine, tradito dall'artificiosità di un verso in cui il colore ha il sopravvento sul tratteggio delle linee, il *pathos* e l'emozione che scaturiscono dalla vicenda sovrastano la vicenda stessa, e la narrazione si sbriciola in un susseguirsi di quadri dal tocco fugace ma al di fuori di una rigorosa partitura compositiva. Un fine non raggiunto, complice un'eccezione che vince sulla regola, elemento, questo, indizio di una sensibilità umana, ancor più che artistica, incline al contrasto, coartata da più pulsioni, stretta fra ansia di meditazione e ardente desiderio di contemplazione, ma sempre sospinta da un'intima urgenza di comunicazione poetica. E la poesia delle *Rime sacre* reca in sé anche i segni di questa fusione imperfetta, tra le cadenze sognanti e al tempo stesso vigorose – ossia la musicalità dissonante del linguaggio poetico del Tasso – e i grandi temi della fede e della pietà nell'età della Controriforma, al tramonto del Rinascimento, al suo lento trascolorare verso le ombre e le luci del Seicento.

ANGELO ALBERTO PIATTI

<sup>51</sup> E. RAIMONDI, *Per la nozione di Manierismo letterario*, in ID., *Rinascimento inquieto*, cit., pp. 267-303: p. 275.

<sup>52</sup> *Ibidem*.