

A. 1972

N. 2 - 3

B E R G O M V M

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

S O M M A R I O

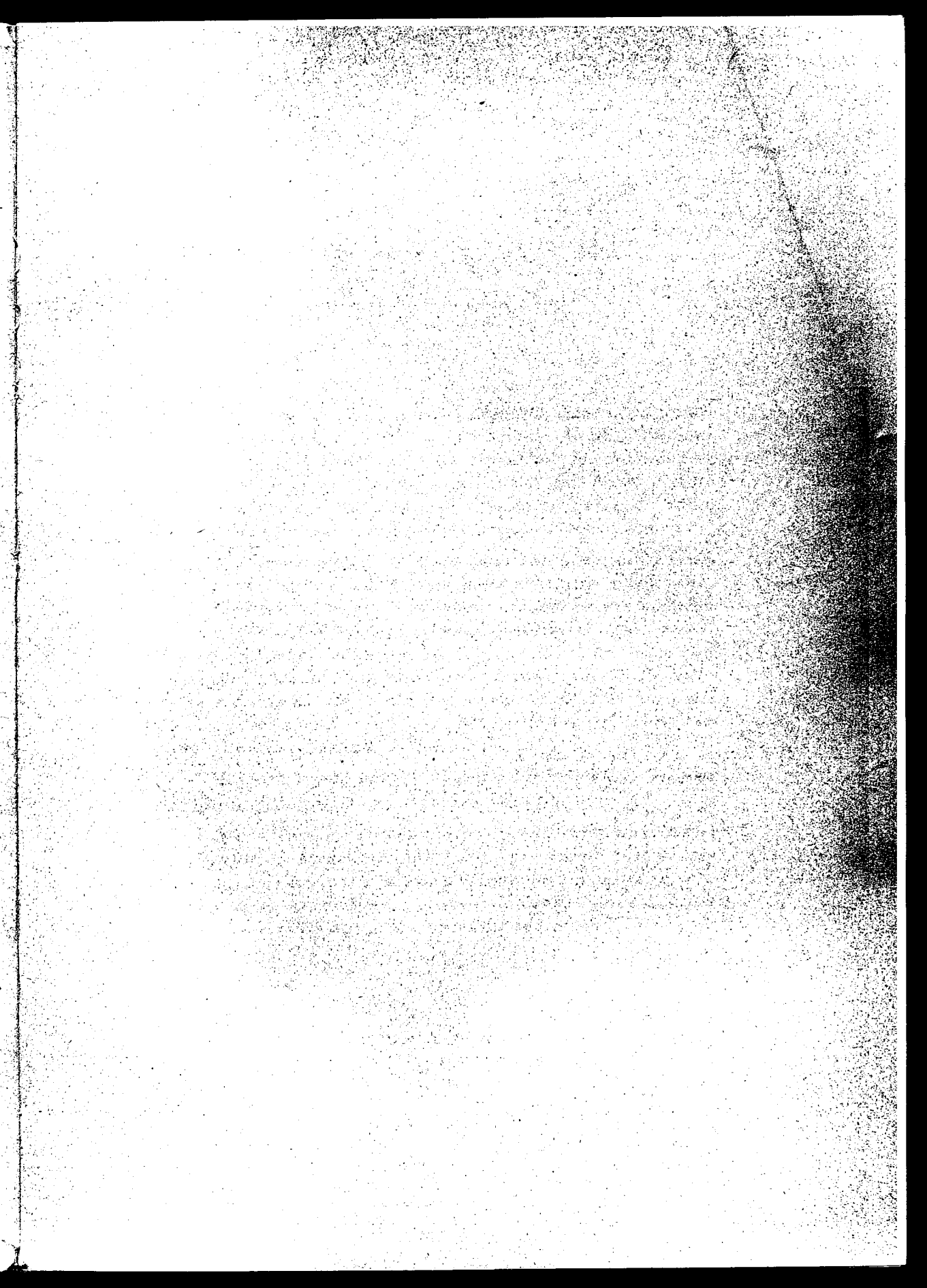
	Pagine
SAGGI E STUDI	
G. DA POZZO: <i>Il primo canto della Liberata</i>	5-67
DOUGLAS RADCLIFF-UMSTEAD: <i>Structures of conflict in Tasso's pastoral of love</i>	69-83
G. BALDASSARRI: <i>Storia del Gianluca</i>	85-114
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi Tassiani (1970)</i>	115-131
MISCELLANEA	
A. GAZZANIGA: <i>Un'ottava della «Gerusalemme» intonata in due canti popolari pubblicati da Giuseppe Baretta</i>	133-145
L. ANGELINI: <i>I Tasso di Bergamo assuntori delle Poste europee</i>	147-156
T. FRANZI: <i>Torquato Tasso a Bergamo</i>	157-161
A. DI BENEDETTO: <i>Tasso, Pulci e due luoghi della Conquistata</i>	163-168
RECENSIONI E SEGNALAZIONI (a cura di COSMA SIANI)	169-176
NOTIZIARIO	177-180
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI)	1525-1652

PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LXV	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507 intestato: AMMINISTRAZIONE «BERGOMVM» — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





STUDI TASSIANI

Anno XXII - 1972

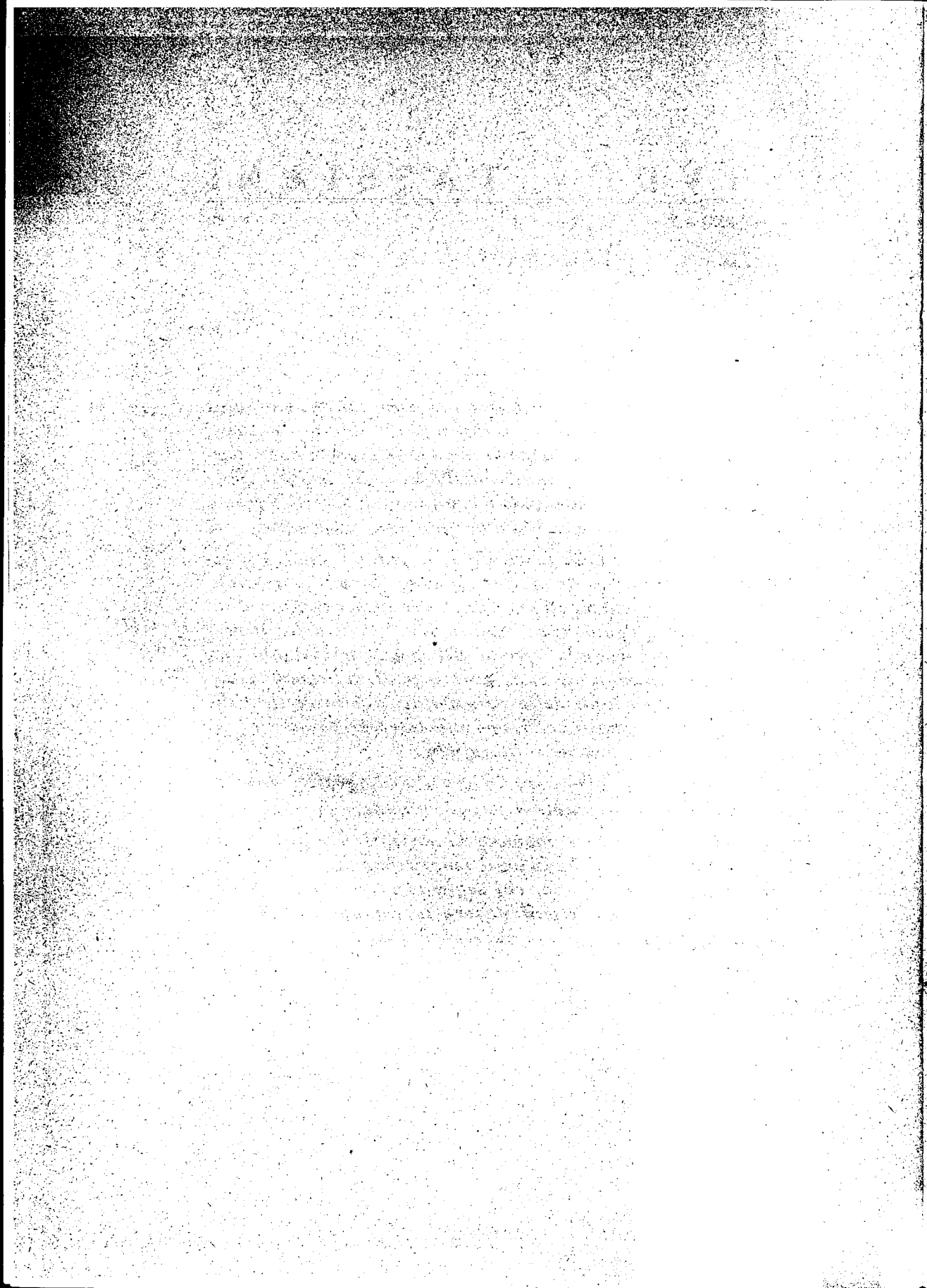
N. 22

Al consueto appuntamento annuale, con la continuità dei contributi dei suoi collaboratori, Studi Tassiani dimostrano la sorprendente inesauribilità del mondo poetico, di umanità e di cultura dell'opera del Tasso e delle risonanze che essa ha avuto e continua ad avere di fronte all'indagine critica e nell'anima popolare medesima.

Anche nel nuovo fascicolo sono studi di analisi penetrativa dei testi e della loro strutturazione espressiva, studi di approfondimenti semantici, sintattici e comparativi, che portano all'evidenza i processi più intimi della genesi e degli sviluppi dello spirito del poeta inteso alla sua creazione. Accanto ad essi, altri aspetti, parimenti costitutivi e fondamentali della personalità e della cultura del Tasso, quelli connessi con i suoi interessi teoretici nel campo delle questioni poetiche e filosofiche.

Sempre pregevoli gli itinerari bibliografici, volti al passato e puntualizzanti il fervore attuale.

Studi Tassiani rinnovano ai sostenitori e agli amici del Centro di Studi Tassiani il ringraziamento per le sovvenzioni e l'interesse con cui seguono la sua attività, che costituiscono le condizioni stesse e la motivazione del suo perdurare e delle sue non esauribili iniziative.



STORIA DEL GIANLUCA

Composto all'incirca nella seconda metà del febbraio 1585 — in un periodo cioè fra i più densi di attività della carriera letteraria tassiana — e apparso l'anno seguente nella *Parte Quarta* delle *Rime e Prose* presso il Vasalini in una redazione più avanzata ma certo non fortemente innovatrice rispetto alla prima stesura, il *Gianluca ovvero de le maschere* ha un po' la fisionomia di un dialogo quasi di ordinaria amministrazione, senza molti problemi e quindi senza storia: scarsi o nulli i raccordi con gli scritti coevi, ben poco stimolanti le *Lettere* (1). Se poi si aggiunge che il secondo titolo, di ascendenza al solito ciceroniana e pseudoplatonica, favorisce quant'altri mai l'adeguamento di queste pagine alla casistica ricca e tuttavia uniforme di tanta parte della trattatistica cortigiana del sec. XVI, c'è paradossalmente da concludere che fra i dialoghi tassiani il *Gianluca* è forse quello che ha meno storia (2).

Dialogo drammatico, secondo le distinzioni accolte dopo poco più di un mese nel discorso intorno ai problemi della dialogistica filosofica, il *Gianluca* appare per altro del tutto svincolato da quei residui di « azione » ben presenti a livello della fase arcaica della produzione dialogica tassiana, per noi ricostruibile a partire dal '79-'80; né d'altra parte l'altro e più importante polo intorno a cui per esplicita ammissione teorica si costruiscono le pagine « dialettiche » del Tasso, il « ragionamento », pare vertere su problemi filosofici abbastanza importanti e ben individuati da costruire la struttura portante intorno alla quale organizzare le fasi di questo dialogo estremamente scorciato. Ci troviamo insomma nelle condizioni ideali per assistere all'enucleazione da parte della critica di taluni momenti più intensamente autobiografici e al tempo stesso carichi di complesse suggestioni culturali, tanto più felici per alcuni proprio per l'assenza dal dialogo di una problematica più specificamente e gravosamente filosofica; parametri critici, questi, che

(1) Cfr. T. Tasso *Dialoghi*, ed. Raimondi, I, pp. 46-7 e 157-8 (Firenze, Sansoni, 1958).

(2) Com'è noto, l'uso del doppio titolo, tipico della tradizione filosofica latina (si pensi almeno a Varrone e a Cicerone, appunto), è codificato anche per l'intero *corpus* platonico nella *Vita Platonis* di Diogene Laerzio.

non possono che suggerire una lettura statica del dialogo, privo tanto della drammaticità più propriamente scenica quanto di quella filosofica e platonica che traduce nella pagina il dramma del pensiero nella sua ricerca della verità. Ancora una volta, un dialogo senza storia (3).

Non è certo possibile rilevare, all'interno della vasta produzione dialogica tassiana che copre un considerevole arco dell'attività letteraria di Torquato (ragione non ultima dell'importanza di queste prose ai fini della comprensione critica di tutta l'opera del Tasso), un'evoluzione coerente dalla « maniera » narrativa a quella drammatica; le stesse affermazioni programmatiche in tal senso del *Romeo* non possono essere per varie ragioni estese con valore paradigmatico all'intero corpus dei *Dialoghi*, sia perché rispecchiano un luogo comune della tradizione platonica e ciccroniana sia per il fatto stesso che vengono a cadere nella redazione definitiva del dialogo *del giuoco*, sia soprattutto per la buona ragione che una loro utilizzazione in tal senso viene contraddetta dai fatti; se l'impostazione narrativa della prima redazione del *Beltramo* viene sacrificata alla maniera drammatica nella revisione collocabile negli anni '84-'85, tale processo non è verificabile per il *Messaggero*, e anzi proprio nel 1585 il Tasso concepiva e componeva alla maniera narrativa un'opera come la *Molza*. Proprio dal confronto fra le due stesure del *Beltramo* si può comunque trarre una conclusione criticamente importante anche al di là del caso specifico, che sarebbe cioè erroneo puntare su di una lettura non articolata delle pagine della redazione per dir così « sceneggiata », che per la loro brevità possono facilmente sembrare appartenenti ad una « scena unica ». Le didascalie narrative della redazione originaria, successivamente soppresse, mostrano invece che ci troviamo

(3) Per il testo e la datazione del discorso *Dei'arte del dialogo*, composto fra il marzo e l'aprile del 1585, rinvio all'edizione che ne ho preparata per « La Rassegna della letteratura italiana » (LXXV, 1971, 1-2, pp. 93-134); *ibid.*, ai paragrafi 5-10, i due luoghi del discorso cui sopra si è fatto riferimento (= T. Tasso *Prose diverse* a c. di C. Guasti Firenze, Le Monnier, 1875 vol. II, pp. 240-1). Per le caratteristiche « arcaiche » della prima fase della dialogistica tassiana, si pensi soprattutto alla prima redazione del *Forno* e anche del *Messaggero*, per la cui datazione cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., I, pp. 8-13 e 23-29 rispettivamente. Va poi riconosciuto che il *Gianluca* non è stato trascurato dalla critica; puntuali, anche se come s'è detto parziali, le osservazioni di G. Getto (*Interpretazione del Tasso* Napoli, ESI, 1951; si vedano specie le pp. 94-95) e di D. Della Terza (*Tasso's Experience of Petrarch* in « Studies in the Renaissance », X, 1963, pp. 175-176; pubblicato anche in italiano in « Studi Tassiani », XIII, 1963, pp. 69-86); sui loro interventi avremo modo di ritornare più oltre.

di fronte ad una vera e propria sequenza di scene sia pure raccorciate ed estremamente rapide; solo che nella redazione definitiva del dialogo *de la cortesia* la loro scansione è affidata da Torquato, se si eccettua la breve introduzione e l'ancor più breve conclusione, esclusivamente alle pause logiche del ragionamento, prive di qualunque sfondo ambientale e paesistico. Testimonianza preziosa, che consiglia, *et pour cause*, una notevole prudenza dinanzi alla voluta nudità dei dialoghi drammatici del Tasso (4).

La composizione del *Gianluca* coincide con una fase densissima dell'attività letteraria tassiana. Al di là del significato culturale che nell'ambito del tardo Cinquecento assume la lunga polemica con la Crusea, Torquato sembra tracciare un bilancio conclusivo delle proprie esperienze umane e letterarie; basterebbe un breve censimento delle sole opere in prosa composte o profondamente rimaneggiate durante il corso del 1585 per accertarlo. Si spiega così il riaffiorare frequente, anche nell'ambito di scritti che vorrebbero essere rigorosamente teorici, delle memorie della giovinezza letteraria del Tasso; si ricordi almeno la malinconica rievocazione, all'inizio del discorso *Delle differenze poetiche*, degli anni in cui « giovinetto » andava componendo l'*Arte poetica*, o l'accento nella *Cavaletta* alle giovanili discussioni bolognesi, per non parlare del *Cataneo ovvero de gli idoli*, la cui apertura rievoca i tempi della battaglia di Lepanto. Anzi proprio la contrapposizione fra il presente squallido e la felice giovinezza costituisce uno dei fili conduttori di tutta l'ultima produzione del Tasso prosatore, anche al di là dei limiti cronologici del 1585; si pensi alla scena finale del *Minturno*, da cui ingenuamente prendeva le mosse certa critica di fine Ottocento per avallare una datazione precocissima del dialogo (5). Ma proprio la possibilità di rinvenire con tanta frequenza

(4) Per il *Romeo*, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., III, p. 509: « Ma perché il replicar così spesso 'così disse' e 'così rispose' suole alle fate di noia esser cagione, io, per ischivar questa noia, ho eletto di recare il ragionamento in quella maniera de' dialoghi, i quali a' poemi drammatici s'assomigliano »; per gli antecedenti « classici » di simili dichiarazioni, cfr. Platone *Teeteto*, 143c St. e Cicerone *De amicitia* (cap. I) e anche *Tusculanae disputationes*, I. 4. Sull'importanza del passo del *Romeo* sopra riportato ha insistito E. Raimondi (*Il problema filologico e letterario dei Dialoghi di T. Tasso* ora in *Rinascimento inquieto* Palermo, Manfredi, 1965 p. 258, n. 31). Per la storia e la cronologia del *Beltramo*, del *Messaggero* e della *Molza*, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., I, pp. 13-16, 23-29 e 48-50 rispettivamente.

(5) Tracciamo qui di seguito un rapido bilancio del 1585, limitandoci all'attività del Tasso prosatore e polemista. Il primo febbraio è terminato il *Malpiglio ovvero de la corte*, e forse nello stesso periodo viene scritto anche il *Del fuggir la moltitudine*; a metà mese è ultimata la *Cavaletta*, mentre è da-

negli scritti grosso modo coevi indicazioni autobiografiche che si collocano sul medesimo piano di quelle riscontrate dalla critica nel *Gianluca* dovrebbe mettere in guardia contro qualunque tentativo di ridurre a questi nuclei, e sia pure umanissimi, ma avulsi dal contesto, l'importanza del dialogo. Una simile operazione critica, che nessuno certo tenterebbe per scritti teorici come il discorso *Delle differenze poetiche* o addirittura per il *Giudizio sopra la Gerusalemme*, non può che sfociare o in una svalutazione più o meno implicita di queste pagine, di cui tra l'altro si rinuncia a comprendere la genesi, o al contrario nel riconoscimento del tema autobiografico quale motivo conduttore di tutto il dialogo. Nell'un caso e nell'altro, un'analisi del significato globale di questo scritto non può essere elusa ⁽⁶⁾.

A voler ritornare alle distinzioni proposte dal Tasso nel discorso *Dell'arte del dialogo*, il *Gianluca* si può definire un dialogo « costumato » dalla « questione finita », secondo la classificazione attinta da Torquato alla retorica classica e in ultima istanza, tramite una mediazione culturale più o meno lunga, a Ermagora. E in effetti nel corso di queste pagine viene proposto più volte, in certi punti obbligati della discussione, il *leitmotiv* del dialogo:

tata « Di Ferrara, il dì 25 di febraro del 1585 » la lunga lettera in risposta ai dubbi dell'Ardizio; due giorni dopo è ultimato il *Gianluca*, che viene consegnato al Mosti. Il 18 marzo era terminata l'*Apologia*; ai primi d'aprile era già stato composto il discorso *Dell'arte del dialogo*, e prima del 6 maggio va collocata la stesura del dialogo *De gli Idoli*; poi tra maggio e giugno è la volta del *Ghirlinzone*; il 18 settembre la lettera-trattato sul matrimonio è inviata ad Ercole Tasso, e pochi giorni prima era già stato steso il breve discorso *Sopra il parere di Francesco Patricio*, mentre con lettera dedicatoria del Licino a Maurizio Cataneo recante la data del 25 ottobre veniva stampata la *Risposta all'Accademia della Crusca in difesa del suo dialogo del piacere onesto*. All'incirca nello stesso periodo il Tasso attende probabilmente alla *Molza*, e il 10 novembre è il termine *ante quem* della lunga lettera a Maurizio Cataneo, in cui Torquato risponde al discorso del Lombardelli. Probabilmente risale a quest'anno la stesura del discorso *Delle differenze poetiche*, pubblicato per altro solo due anni dopo. Da notare che non si è fatto cenno della revisione di molti scritti già precedentemente composti, e nemmeno delle numerose lettere, che passano il centinaio. Per notizie più particolareggiate in proposito, cfr. naturalmente: *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., vol. I; *Prose diverse*, cit., voll. I e II; *Lettere*, a c. di C. Guasti, vol. II (Firenze, Le Monnier, 1853). In particolare, per il passo autobiografico del discorso *Delle differenze poetiche*, cfr. *Prose diverse*, cit., I, p. 435; e per la *Cavaletta* e il *De gli Idoli*, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, pp. 616 e 687-88 rispettivamente. Per il *Minturno*, cfr. *ibid.*, p. 939; su questo passo si fondava Vittorio Cian (rec. a Angelo Solerti *Vita di Torquato Tasso* in « *Giornale storico della letteratura italiana* », vol. XXVI, 1895, p. 398 sgg; cfr. specie le pp. 410-411) per ribadire la validità della datazione serassiana del dialogo (1566).

(6) Cfr. *Prose diverse*, cit., I, p. 435; e per il *Giudizio*, cfr. *ibid.*, pp. 470-1.

« se dobbiamo ammascherarci ». Non, si badi, una questione generale attribuibile a un piano etico valido per tutti, anche se a livello di una problematica quotidiana per dir così di tono minore; ma appunto una « questione finita », valida *hic et nunc* in riferimento concretissimo alla situazione degli interlocutori del ragionamento. Rilievo questo che già basterebbe a distinguere profondamente per motivi intrinseci il dialogo *de le maschere* dalla trattatistica contemporanea; nonché sul piano « speculativo », neanche su quello del « costume » i dialoghi tassiani si propongono quale scopo la ricerca della verità, universale per definizione. A fondamento dunque della discussione che si viene svolgendo in queste pagine troviamo una problematica esilissima, il cui riaffiorare periodico vale per altro a scandire con pause sapienti il corso di una conversazione mantenuta solitamente sul filo di una sottilissima ed estrema tensione intellettuale, mentre la stessa « attualità » contingente della questione proposta assicura il raccordo fra il tema autobiografico e la drammaticità tutta tassiana di queste pagine dovuta allo svolgersi stesso del ragionamento, indipendentemente da qualunque approdo e da qualunque ricerca della verità (7). Si comprende quindi assai bene, proprio di fronte a dialoghi come il *Gianluca*, il deciso rigetto nel discorso *Dell'arte del dialogo* delle tesi di Lodovico Castelvetro, secondo il quale i dialoghi « rappresentativi » o drammatici non conseguono la propria perfezione se non *agiti* sulle scene. Dietro l'istituzione di un « genere » minore come il dialogo filosofico che parrebbe risolversi in una precettistica culturalmente composita e poco illuminante *a posteriori* per lo storico moderno, si può cogliere nel Tasso tutto un modo di concepire la cultura e la sua funzione — assolutamente non confrontabile con quello del Castelvetro — che approda a esiti concreti in opere appunto come il *Gianluca*, che, pur non « speculativo » e « costumato » nel senso tutto *sui generis* che abbiamo detto, non è certo destinato alla « moltitudine rozza » di cui parlavano le pagine del commento castelvetrino alla *Poetica*, e appare

(7) Per l'*Arte del dialogo*, cfr. l'ed. citata alla n. 3 (par. 10; = *Prose diverse*, cit., II, pp. 241-2); per alcuni antecedenti culturali di siffatta distinzione tassiana, cfr. ad es. Cicerone *De oratore*, II, 15, par. 65. Cfr. poi *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, pp. 674 (par. 10) e 682 (par. 34). Per il problema della drammaticità dei *Dialoghi* e in genere per un'interpretazione complessiva del significato letterario e storico-culturale delle prose « dialettiche » del Tasso, cui le presenti pagine si rifanno di continuo in quanto esemplificazione concreta di quelle linee generali di indagine, mi permetto di rinviare al mio saggio *L'arte del dialogo in Torquato Tasso* in « Studi Tassiani », XX (1970), pp. 5-46.

insieme del tutto inadatto a qualunque luogo teatrale che non coincida con quello assolutamente interno dell'« alta immaginazione » di cui parla la chiusa del *Messaggero* (8).

La correttezza dell'operazione critica tentata nelle pagine precedenti ci può venire assicurata da un'analisi del modo con cui il Tasso provvede nel corso del dialogo a distribuire le battute tra i vari interlocutori. Oltre al Forestiero Napolitano, partecipano alla discussione Alberto Parma e Ippolito Gianluca, dal quale prende nome il dialogo; ma, come abbiamo accennato più sopra, sarebbe difficile sostenere che il Tasso cerchi di caratterizzare « drammaticamente » questi due personaggi, che appaiono in definitiva perfettamente interscambiabili. *Ethopoïa* assente, dunque, e non solo, si badi, nel senso tradizionale del termine, ancora valido per il Tasso a livello della zona « arcaica » dei *Dialoghi* di cui s'è detto, ma anche nell'accezione tassiana della parola quale viene affiorando nel periodo della matura attività del Tasso prosatore; neppure dal punto di vista dell'*opinione* sostenuta da ciascuno nel corso del ragionamento riesce facile individuare concretamente i due interlocutori del Tasso-Forestiero Napolitano. E questo nel caso specifico proprio perché la « questione » del dialogo è « finita » nel senso che si è detto, e non permette una discussione « filosofica » neppure sul piano della semplice *opinione*. Bisogna in definitiva ammettere che l'unico modo di qualificare concretamente le battute del Gianluca e del Parma all'interno del dialogo sta nel riconoscerne la costante alterità nei confronti di quelle del Forestiero, cosicché la discussione si svolge su di un costante ritmo binario, alle cui esigenze il Tasso sacrifica quasi sempre ogni possibilità di reciproco dialogo fra i due interlocutori minori, che sembrano esistere solo in funzione del *princeps sermonis*, per adoperare la terminologia sigoniana, mentre a sua volta quest'ultimo, pur restando costantemente in primo piano, è propriamente caratterizzato soltanto quale dominatore della discussione. Motivi autobiografici e reminiscenze culturali si collocano così nell'ambito di questa complessa struttura logico-dialettica, in cui il dialogo, al di là dell'eterogeneità apparente degli argomenti che di volta in

(8) Cfr. *Dell'arte del dialogo*, cit., paragrafi 1112; e *Poetica / D'Aristotele / Vulgarizzata, / Et Sposta / Per Lodovico Castelvetro* / Stampata in Vienna d'Austria, per Gaspar / Stainhofer, l'anno del Signore / M.D.LXX (cc. 12b-13a). Per il passo del *Messaggero*, cfr. poi *Dialoghi*, ed Raimondi, cit., II, I, p. 332.

volta affiorano nel corso della discussione, ritrova la sua unità più profonda e al tempo stesso l'origine del suo lento ma percettibile sviluppo. Nel cogliere in queste pagine la possibilità del divenire nell'unità consiste l'unico modo non esclusivo di tracciare l'autentica storia interna del *Gianluca*.

Il dialogo si apre con una diretta allusione autobiografica alla prigionia di Sant'Anna e ai suoi brevi intervalli, dei quali appare mediatore in una lettera coeva proprio Ippolito Gianluca (« può levarmi de le mie stanze quando gli piace », scrive il Tasso al cardinale Albano). La breve battuta iniziale di Alberto Parma sembra immediatamente suggerire il tema del contrasto fra lo splendore e la festività dell'ambiente esterno e la solitudine dell'escluso, come tanto spesso avviene negli scritti e nelle rime della prigionia:

A.P. Tutta Ferrara è piena di maschere, e voi solo ancora sete rinchiuso?

Impressione rafforzata dallo studio delle varianti, dal momento che il Tasso in un primo tempo aveva scelto un'espressione assai più neutra, quasi eufemistica per individuare la propria situazione: « e voi solo non uscite di camera? » s'era fatto chiedere più velatamente dal Parma. La perifrasi decorosa della prima stesura, per più versi imparentata con tante simili delle lettere — quante del periodo di Sant'Anna sono datate non sai se per dignità formale o pudore « Da le mie stanze » — viene qui sacrificata volutamente all'alternativa stilistica più decisa e più *vera*: « rinchiuso ». Tuttavia non è sulla linea di questo tema che si viene costruendo il dialogo. All'implicita contrapposizione fra prigionia e libertà che emergeva dalle parole del suo interlocutore, il Forestiero Napolitano risponde con una battuta che sposta il ragionamento su di un piano diverso, puntando non sulla situazione di fatto, esterna e costringitiva, che forzatamente lo diversifica dagli altri, quanto sulla diversa situazione d'animo, personale e interiore, che lo porta quasi volutamente a distinguersi dallo sfondo della città in festa; alla Ferrara mascherata cui accennava il Parma si contrappone non la prigionia di Sant'Anna ma la vecchiaia precoce, irrimediabilmente lontana dall'altrui gioventù e dalla propria di un tempo:

A.P. Tutta Ferrara è piena di maschere...
F.N. ...non ho desiderio d'ammascararmi.

Il tema dominante è così fin dall'inizio nettamente individuato (9).

Sin qui il dialogo si è svolto sul piano di una conversazione stilisticamente urbana ed elegante, perfettamente consona a quella *medietas* ricercata dal Tasso nella sua maturità di prosatore, come ben dimostra l'esame del processo di revisione cui anche da questo punto di vista Torquato sottopose i suoi scritti, evitando il più possibile le inarcature del periodo tutt'altro che assenti nelle redazioni primitive (10). E' anche vero tuttavia che nel discorso *Dell'arte del dialogo* la tesi in qualche modo estrema dello pseudo-Demetrio, che assegnava al genere dialogico il più semplice dei tre generi di periodo da lui distinti, non viene accettata dal Tasso così semplicemente, dal momento che in quelle pagine teoriche pare si chiami in causa la prova dei fatti, e gli esempi di Platone e di Cicerone che sembrano dimostrare il contrario. Cosicché Torquato perviene in sede teorica alla conclusione che la « purità » e la « semplicità » convengono soprattutto alle parti del dialogo occupate dalla vera e propria « disputa », concepita dunque almeno in questo scritto come una sorta di nervosa sticomitia impaziente di indugi: « ma l'altre parti debbono esser ornate con maggiore diligenza ». E indubbiamente, all'interno e non contro il generale processo di semplificazione della giacitura del periodo di cui s'è più sopra parlato, si riscontra nel corso della revisione dei *Dialoghi* tutta una serie di « intensificazioni » stilistiche, di cui per altro si può quasi sempre individuare la giustificazione artistico-letteraria. Ma ai fini del *Gianluca*, più che l'*unicum* del *Padre di famiglia* — privo di evoluzione e rimasto ancorato anche dal punto di vista stilistico alla fase « arcaica » della dialogistica tassiana — o l'esempio interessantissimo del *Nifo*, che rispetto al *Gonzaga* presenta accanto a un costante scioglimento delle clausole primitive un loro rinforzarsi nelle orazioni del Tasso e del Martelli, sarà opportuno ricordare il caso del *Messaggero*, in cui l'incurvatura poetica del periodo viene sempre più allontanandosi dal normale « recitativo » a mano a mano che dalle ste-

(9) Per la lettera all'Albano, cfr. *Lettere, cit.*, II, n. 342, p. 328 (« Di Ferrara, il 24 di febbraio del 1585 »); e *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, I, pp. 46-7. *Ibid.*, II, II, p. 671, l'inizio del *Gianluca*, e il relativo apparato delle vari n.

(10) Per il problema stilistico dei *Dialoghi*, cfr. soprattutto E. Raimondi *Il problema filologico e letterario dei Dialoghi di T. Tasso, cit.* (p. 252 segg.; e in particolare, per l'evoluzione della prosa tassiana, p. 260 e n. 33).

sure più antiche si procede verso quella definitiva ⁽¹¹⁾. Nel dialogo *de le maschere* un simile processo è appena individuabile, anche per il buon motivo che queste pagine appartengono *ab origine* alla maturità del Tasso prosatore; registrare per altro l'esistenza di varianti sia pur modeste orientate in tal senso può essere importante, soprattutto perché il fenomeno costituisce una specie di spia per individuare le direttrici perseguite dal Tasso in queste pagine. Più che tracciare le linee di un'evoluzione, di una storia che « si fa » progressivamente, converrà dunque per il *Gianluca*, privo come s'è detto di fasi redazionali fortemente scandite, guardare alle varianti come a degli strumenti utili a confermare la correttezza dell'interpretazione critica complessiva avanzata per queste pagine, concepite dal Tasso fin dall'inizio in una dimensione coerente, cui progressivamente vengono riducendosi gli elementi eterogenei residui sia pur di modesta entità. Quando in una medesima battuta del Forestiero Napolitano assistiamo alla soppressione di un tipico *peraventura* iniziale, e naturalmente allo spegnersi sul nascere di un modulo discorsivo e « prosastico » a favore di una corrispondenza a eco con l'*incipit* della battuta « poetica » poco lontana di Alberto Parma, e al lieve spostamento di un *mai* da una posizione stilisticamente non significativa a un'altra che conferisce a tutto il periodo un movimento impercettibilmente inarcato (« così non ringioveniscono mai le voglie » diviene « così mai non ringioveniscono... »), troviamo una conferma per dir così documentaria alle dimensioni in qualche modo poetiche e ricche di segrete risposdenze di tutto questo episodio del dialogo:

A.P. Sì come al fine de la primavera...

F.N. Sì come i capegli canuti non divengono mai neri, così mai non ringioveniscono le voglie, una volta invecchiate ⁽¹²⁾.

Il tema del contrasto, fondamentale come s'è detto in tutta la prima scena del dialogo, si è venuto così progressivamente chiarendo nel primo scambio di battute fra il Parma e il Forestiero,

(11) Cfr. *Dell'arte del dialogo*, ed. cit., paragrafi 32-35; e per lo pseudo-Demetrio, cfr. *Petri Victorii / Commentarii / In Librum / Demetrii / Phalerei de elocutione / ... / Florentiae / In officina Iuntarum*, Bernardi F. / MDLXII. (pp. 20-21 e anche 196-7). Cfr. in proposito anche E. Raimondi *Il problema filologico e letterario dei Dialoghi di T. Tasso*, cit. (*passim*). Non è possibile in questa sede esemplificare neppure parzialmente quanto si è detto sopra a proposito dell'evoluzione dal punto di vista della giacitura del periodo delle prose tassiane; spero di poter tornare sul problema in lavori specifici.

(12) *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, p. 672.

configurandosi di volta in volta come antitesi tra festa gioiosa e solitudine nelle parole del Parma e come diversità profonda di natura e di desideri in quelle del Forestiero, mentre nella rispondenza a eco delle ultime parole del *princeps sermonis* con quelle iniziali della battuta di Alberto Parma che apre il dialogo («Tutta Ferrara è piena di maschere... ma non ho desiderio d'ammascchermi») questo contrasto pare spostarsi dall'interno delle battute alla struttura portante del dialogo. L'opposizione fra gioventù e desideri «invecchiati», come verrà detto esplicitamente più tardi, si configura non più come un'antitesi di fatto, riferita nel corso del dialogo da un interlocutore, bensì come un contrasto fra due personaggi che si fa esso stesso dialogo e balza pertanto in primo piano. È da queste premesse che si viene sviluppando la scena seguente del dialogo, che non crea quindi fratture nel contesto del ragionamento, capace di passare gradualmente e senza bruschi mutamenti da un movimento discorsivo a un'allure quasi poeticamente atteggiata.

Inizia così la pagina criticamente più fortunata del dialogo, nel cui ambito vanno rilevate due direttrici principali, una delle quali — come assai finemente è stato scritto — tende a istituire una dolente corrispondenza autobiografica fra le vicende delle stagioni e il subentrare della vecchiaia alla gioventù, mentre l'altra appone all'esperienza autobiografica il suggello di una tradizione culturale densa come quella del petrarchismo casiano. Bisognerà a questo proposito insistere sulla complementarità di queste due linee perseguite dal Tasso nella fase del *Gianluca* che stiamo esaminando, tanto più che esse si collocano precisamente in quella dimensione unitaria di «contrasto» fra gli interlocutori su cui abbiamo insistito più sopra; né sarebbe poi difficile — mediante un'analisi in questo caso certo non identificabile con l'aridità di una positivistica *Quellenforschung* — riconoscere la matrice petrarchesca e più immediatamente casiana della stessa concentrazione metaforica del parallelo fra il ciclo delle stagioni e il declinare della giovinezza, così da ricondurre tutta la pagina alla dimensione di un «episodio» petrarchesco-casiano, la quale, mentre ne giustifica da un diverso punto di vista il tono poetico, ne permette anche il raccordo più esteso e diretto con la linea di forza petrarchesca individuata nel dialogo della critica più recente. Va del resto notato che anche questa scena, apparentemente statica proprio per il suo carattere quasi poetico, dimostra a un'analisi più attenta una sua propria capacità di sviluppo, lento

ma non meno importante, che permette di raccordare ancor meglio le due componenti suddette. Il tema della similitudine fra le stagioni che portano diversi frutti e il mutare dei desideri a seconda delle varie età dell'uomo, che fa per la prima volta la sua comparsa in una battuta del Forestiero Napolitano, viene successivamente ripreso dal Parma che lo volge a conclusioni opposte rispetto a quelle cui era pervenuto il suo interlocutore, mentre il successivo intervento del Gianluca, pur collocandosi nella medesima dimensione stilistica e strutturale, mostra le possibilità di sviluppo di questo motivo, ipotizzando il permanere della similitudine iniziale (i desideri sono come i frutti delle stagioni) fino alle conseguenze estreme, petrarchesco-dellacasiane: « le voglie giovanili » forse « germoglieranno co' fiori e con la erba de la primavera ».

Petrarca:

[...] la sua vista dolcemente acerba,
 La qual dì e notte più che lauro o mirto
 Tenea in me verde l'amorosa voglia,
 Quando si veste e spoglia
 Di fronde il bosco e la campagna d'erba.

E quando il Forestiero, dissociando la similitudine da lui stesso prima proposta e implicitamente mostrandone il valore tutto contingente, istituisce un nuovo paragone (i desideri sono simili non ai fiori della primavera, ma ai capelli dell'uomo che incanutiscono una volta per sempre), spetta al Parma cercare di costringere implicitamente il proprio interlocutore-avversario ad accettarne tutte le implicazioni: anche i capelli possono ringiovanire, come dimostrano gli sviluppi in zona casiana del tema petrarchesco già prima affiorato: ulteriore dimostrazione della continuità anche culturale di questa scena del *Gianluca*. Ma ancora una volta il Forestiero ha buon gioco, pur rimanendo sullo stesso piano del suo antagonista (il mondo poetico petrarchesco-casiano, in questo momento), a dissociare la sua personale esperienza da qualsiasi termine di paragone, ribadendo una volta per tutte la fine irreparabile della gioventù e dei suoi desideri: « mio tempo estremo », nella citazione del Casa. Il « petrarchismo » di questa scena, tutt'altro che isolato come s'è detto nel contesto del dialogo, mostra così la sua strettissima complementarità funzionale al tema delle stagioni, rivelandosi insieme ad esso quale caso particolare di una più generale struttura logico-dialettica. Il procedimento logico, tante volte giunto in porto nei *Dialoghi* tassiani che si muovono sul piano dell'opi-

nione, del *πιδανόν* aristotelico, consistente nel dedurre tutte le conseguenze implicite in una data premessa fino magari a giungere alla più stringente *reductio ad absurdum*, naufraga qui di fronte all'atteggiamento del Forestiero Napolitano, disposto a rinunciare via via alle opinioni successivamente da lui stesso avanzate nel corso del dialogo pur di condurre ogni volta la discussione a un punto morto che gli consenta di non compromettere l'affermazione iniziale: « non ho desiderio d'ammaschermi ». Da questo punto di vista fin dall'inizio il « dialogo », nell'accezione socratica del termine, risulta impossibile; quello che importa per il momento sottolineare è che il *Gianluca*, lungi dal rappresentare una felice eccezione nell'ambito dei *Dialoghi* tassiani per la minore urgenza della problematica « filosofica », appare viceversa tutto « filosofico », nell'accezione tassiana della parola, persino nelle pagine apparentemente meno sospettabili e più autobiografiche. Del resto, tutta questa scena, interamente costruita come s'è detto mediante « sentenze » contrapposte (ed è notevole in questa prospettiva il valore di « autorità » che viene ad assumere la testimonianza del Casa: « un poeta da voi lodato », rileva giustamente il Parma), non può essere adeguatamente compresa senza tener conto delle discussioni cinquecentesche intorno ai sillogismi retorici; scriveva ad esempio Alessandro Piccolomini: « ...tolta via la forma, & la legatura di così fatti sillogismi (retorici), le proposizioni che erano o conclusioni o premesse, & principij in essi, fatte libere dalla forma del sillogismo, che le teneva insieme, vengono a rimaner sentenzie ». Tener conto di ciò equivale naturalmente, date le caratteristiche di tutta la discussione seguente, a ribadire l'unità profonda del dialogo *de le maschere*: sarebbe ad esempio difficile, una volta trascurata la struttura logico-dialettica di questa prima scena, comprendere l'emergere di una pagina tutta « tentativa » come la *reductio ad absurdum* che ad essa segue immediatamente, la quale per di più assume la caratteristica fisionomia di un vero e proprio « episodio » dialettico, dal momento che — come viene poco dopo chiarito nel corso stesso del dialogo — essa non ha fatto procedere di un passo la discussione (13).

(13) Per questa fase del *Gianluca*, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, pp. 671-2; e G. Getto. *Interpretazione del Tasso*, cit. (specie le pp. 94-95). Cfr. poi Della Casa *Rime*, XXXII, vv. 47-9 e 65-66 (inc.: *Arsi; e non pur la verde stagion fresca*); immediato il rinvio al Petrarca (*Rime*, CCLXX, *passim*; inc.: *Amor, se vuo' ch'v' torni al giogo antico*). Per il petrarchismo del *Gianluca*, rinvio alle pagine del Della Terza (*Tasso's Experience of Petrarch*, cit.). Per la genesi poetica della similitudine tassessa, oltre ai versi del Pe-

Alla clausola decisa (« non ho desiderio ») che conclude la battuta cortese del Forestiero, decorosissima e formalmente squisita fin dalla smorzatura dell'inizio (e un lineare « mi spiace molto » viene sostituito significativamente da un tanto più sinuoso « questo non è senza mio dispiacere ») quasi a contrasto con l'*explicit*: « rinchiuso » della domanda di apertura del suo interlocutore, il Parma risponde con un'affermazione altrettanto decisa, che pone innanzi in termini categorici e quasi imperativi una delle due soluzioni della « questione finita » del dialogo, preparando il passaggio della discussione al piano sentenzioso e in qualche modo « assoluto » della pagina seguente; né in tal senso è privo di significato il cambiamento di modo verbale che va registrato nell'evoluzione interna di questa fase della pagina tassiana (« sarebbe tempo che viveste » viene sostituito con « è tempo che viviate »):

A.P. Già solevate essere anzi de' primi che de gli ultimi: e ora è tempo che viviate non meno allegro.

Nelle battute seguenti, come già s'è detto più sopra, il Tasso solleva il motivo autobiografico sul piano gnomico di una stanca, perenne saggezza, che si esprime in sentenze quasi poetiche cui invano cercano di contrastare i due interlocutori secondari. Il ricorso ai versi del Casa da parte di Alberto Parma per dimostrare la possibilità di una via d'uscita dal punto morto cui il ragionamento è pervenuto per l'intransigenza dialettica del Forestiero (« i capegli canuti non divengono mai neri ») introduce naturalmente nella discussione il tema dell'amore, che al tempo stesso chiude questo episodio più scopertamente « poetico » del dialogo (in cui quasi necessariamente del resto si concentrano e confluiscono le anticipazioni immediatamente precedenti del ragio-

tarca citati nel testo (*Rime*, CCLXX, vv. 64-68), vanno tenuti presenti anche gli esiti dellacasiani (*Rime*, XXXII, vv. 30-33): « Ma perch'età cangiando, ogni valore / Così smarrito ha 'l core / Com'erba sua virtù per tempo perde; / Secca è la speme, e 'l desir solo è verde ». Intorno alle discussioni cinquecentesche sulla retorica, cfr. il recente R. Scrivano *Intorno al linguaggio della critica nel Cinquecento in Renaissance-Studies in honor of Hans Baron* Firenze, Sansoni, 1971 (pp. 467-498); *ibid.*, altra bibliografia e il riferimento alla pagina del Piccolomini sopra citata (p. 470, n. 8); per essa, cfr. *Piena, et larga / Parafrase; / di M. Alessandro / Piccolomini; / nel secondo libro / Della Retorica d'Aristotele / à Theodette. / ... / In Venetia, / Appresso Gio. Francesco Camotio, Al segno della Piramide. / MDLXIX. (cap. 21, p. 294). Da ricordare infine che le parole del Parma sopra ricordate (« un poeta da voi lodato »), cariche di un ben preciso valore allusivo — e si ripensa alla *Cavaletta*, e molto più indietro alla *Lezione* — valgono a sottolineare sia pure incidentalmente la continuità del sostrato autobiografico degli scritti tassiani del 1585 su cui si è insistito più sopra.*

namento), ribadendo il modulo del « contrasto » fra i due interlocutori, anche a costo di una voluta distorsione delle citazioni casiane. Se infatti la prima di esse, il cui carattere di ἀδύνατον appare più evidente nel contesto della canzone casiana specie alla luce del grande modello petrarchesco che essa sottintende, viene volta dal Parma a significare eterodossamente la possibilità di un rifiorire delle « voglie giovanili » (« Si come i capegli canuti... così mai non ringioveniscono le voglie », nella battuta precedente del Forestiero), non meno eterodossamente il *princeps sermonis* utilizza un *pastiche* casiano prevalentemente costruito mediante stilemi attinti alla medesima canzone per porsi in una dimensione diametralmente opposta a quella del suo interlocutore. Non per nulla la rottura dell'ambivalenza di un avverbio casiano (« almen ») a favore del primo emistichio del verso consegue il risultato di spostare il valore originario della citazione (il poeta si augura un amore senile « almeno » mansueto) fino a significare l'auspicio di ottenere « almeno » nella vecchiaia la definitiva liberazione dalla servitù amorosa: significato quest'ultimo che viene a sovrapporsi nel contesto del dialogo alla lettera della citazione poetica, come dimostra la sua stessa utilizzazione nel preparare il passaggio alla scena successiva, che ha tutta la fisionomia di un episodio logico-dialettico, per altro agganciato alla pagina antecedente da un duplice raccordo, contenutistico e strutturale insieme:

A.P. Rivolgetevi ad Amore, come fece un poeta da voi lodato, e dite:

E questi capei tingi
Nel color primo, acciò che fuor la scorza,
Com'è vinto quel dentro, non dichiami.

F.N. Io dirò più tosto co'l medesimo poeta:

Concedimi, o Signor, ch'io viva
Mio tempo estremo almen là dove sia
Cortese e mansueta signoria.

I.G. S'io non credessi vedervi innamorato di nuovo...

In tal modo il Forestiero Napolitano conclude questa scena e la prima fase del dialogo ⁽¹⁴⁾. Il tornare in primo piano del Gianluca riconduce la discussione a moduli più propriamente di-

(14) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, pp. 671-672 e il relativo apparato delle varianti sostituite. La seconda citazione dal Casa va considerata come s'è detto un vero e proprio *pastiche*, anche dal punto di vista testuale; leggiamo infatti nella canz. XXXII (vv. 63-66): « e ben dee viver franco / Antico servo stanco / Suo tempo estremo almen là dove sia / Cortese e mansueta signoria ». Da rilevare che l'apparato del Raimondi registra fra le varianti di tradizione delle lezioni che tentano il ripristino della vulgata casiana (*ed. cit.*, p. 672, par. 5, 2* e 3*).

scorsivi, non senza la ricerca da parte del Tasso di movenze in qualche modo spigliate, vicine, nei limiti consentiti dalla natura stessa di questa prosa — « cortese » per definizione — ai moduli del parlato quotidiano:

I.G. S'io non credessi vedervi innamorato di nuovo, torrei...

F.N. Che torreste?

I.G. Di seguire il vostro parere in ogni occasione.

E una conferma la si può trarre dall'esame delle varianti, che — pur al solito modeste — mostrano la volontà di Torquato di guadagnare il più possibile in scioltezza anche dal punto di vista più strettamente stilistico, conformemente del resto ai principi teorici esposti successivamente nel discorso *Dell'arte del dialogo*, in cui la « semplicità » e la « purità » dell'elocuzione su cui insisteva lo pseudo-Demetrio venivano come s'è detto riservate in modo particolare alla « disputa » (15). Tutta la pagina che segue infatti si qualifica immediatamente come una *reductio ad absurdum*, sia pure implicita e non priva di un complicato gioco di variazioni che la rendono probabilmente meno rapida di altre analoghe dei *Dialoghi* tassiani: un'ulteriore riprova della capacità di sviluppo interno di un dialogo come il *Gianluca* apparentemente privo addirittura di storia. In effetti, già lo scambio introduttivo di battute sopra ricordato, se da una parte si riallaccia alla scena precedente rispetto alla conclusione della quale assume anzi un certo ruolo di contrasto (al Forestiero che si augurava con l'autorità dei poeti « cortese e mansueta signoria » il Gianluca pronostica nuovi amori), presenta dopo la calcolata reticenza di Ippolito Gianluca l'apparire di un nuovo motivo che pur nell'ambito di un più vasto tema comune, il tema dell'amore, finisce per soppiantare il motivo dell'irreparabilità della vecchiaia:

F.N. Che torreste?

I.G. Di seguire il vostro parere in ogni occasione.

F.N. Ma se non v'attenete a' consigli de' veri amanti, non dovete stimarli buoni.

Come si vede, la battuta dell'*auditor* qui sopra citata introduce nello sviluppo del dialogo una sorta di brusca mutazione, per cui il ragionamento, invece di continuare a perseguire la dire-

(15) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, pp. 672-73, par. 6 e l'apparato relativo; il Tasso aveva scritto precedentemente: « F.N. Che torreste? - I.G. Torrei di seguire... »; poi gli dovettero apparire eccessive tre forme consecutive dello stesso verbo e corresse come s'è detto. Per il discorso *Dell'arte del dialogo*, cfr. *supra*, pp. 92-3 (e n. 11).

zione fin qui mantenuta rispetto alla quale la battuta stessa appare del tutto marginale, s'incanala per una nuova strada lasciando ogni ulteriore indagine sulla questione lasciata insoluta nella pagina precedente. In una parola, del periodo ipotetico scisso fra le due battute del Gianluca (« s'io non credessi... torrei »), in cui la protasi è strettamente funzionale al discorso che precede, mentre l'apodosi è quasi casuale come mostra l'antecedente reticenza e la successiva ripresa (un'apodosi inventata per dir così sul momento, dietro le insistenze del Forestiero), la discussione seguente porta innanzi precisamente l'apodosi. Processo che sia pure con sfumature diverse si ripeterà nel corso di questa scena e anche nel prosieguo del dialogo. L'inchiesta socratica iniziata dal Forestiero in questa pagina sembra approdare a un primo risultato alla sua terza battuta; quello che interessa qui sottolineare proprio perché in certo modo sconcertante è che non si vede assolutamente a chi giovi una simile conclusione: « Dunque l'essere amante è imperfezion di giudizio ». Il tono niente affatto discorsivo, da conversazione disimpegnata, di questa pagina (« ma », « dunque »: e tornano alla mente gli *atqui* e gli *ergo*) impedisce di minimizzare queste vicende del dialogo attribuendole appunto al capriccioso gioco delle riprese e delle svolte di un'elegante conversazione ritratta al vivo dallo scrittore: qui viceversa tutto è calcolato in base a criteri rigorosamente dialettici. La conclusione intermedia che abbiamo più sopra ricordato, che almeno teoricamente dovrebbe giustificare lo sviluppo serrato dell'inchiesta precedente, non solo non riduce al silenzio un qualunque sofista, come poteva avvenire in certi modelli platonici, ma neanche presenta in sé o rispetto alle premesse tali caratteri di paradossalità da giustificare i tentativi del Forestiero di impostare una *reductio ad absurdum* solo per la volontà di pervenire per l'appunto all'assurdo mediante procedimenti logico-dialettici apparentemente inoppugnabili, come pure spesso avviene in altre pagine dei *Dialoghi* ⁽¹⁶⁾. Gli strumenti dialettici di cui si vale solitamente il Tasso non sono qui in definitiva neppure funzionali al conseguimento di una conclusione prestabilita sia pur valida esclusivamente sul piano dell'opinione; per questo si è avvertito fin dall'inizio che gli interlocutori di questo dialogo non sono caratterizzati da una

(16) Per una discussione generale sul significato e la funzione delle *reductiones ad absurdum* nel contesto dei *Dialoghi*, cfr. *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit., pp. 34-35.

qualunque *ethopoïa*: in ultima analisi essi non hanno un'opinione sia pur provvisoria da difendere e a favore della quale strumentalizzare tutto il complesso bagaglio di argomentazioni e di procedimenti tipici della dialettica più raffinata. Quello che permane stabilmente nel dialogo è il motivo del contrasto per dir così assoluto, vale a dire del tutto indipendente dalla varietà degli argomenti in discussione, fra *princeps sermonis* e *auditores*. Le battute vengono così ad opporsi reciprocamente in una dimensione assai raccorciata, organizzandosi al massimo in piccoli gruppi — come avviene in questa scena del dialogo — e rendendo quindi impossibile lo sviluppo di una *reductio ad absurdum* unitaria, dal momento che un siffatto procedimento negativo di dimostrazione esige per concludere una concordanza di pareri più o meno forzo- sa ma sempre sufficientemente continuata fra i due interlocutori. Questo si dice sia per arricchire con un'analisi per dir così dal vivo le conclusioni generali e quindi necessariamente schematiche cui si è pervenuti altrove a proposito di certe caratteristiche della struttura logico-dialettica dei *Dialoghi*, sia perché tutto sommato le conclusioni cui si può pervenire tramite l'esame di questo caso limite non paiono contraddire quelle più generali di cui si parlava poco sopra: ancora una volta, e anzi anche più decisamente del solito, gli strumenti logico-dialettici adoperati dal Tasso acquistano una completa e sconcertante autonomia. La conclusione intermedia da cui abbiamo preso le mosse per queste considerazioni (« dunque l'essere amante è imperfezione di giudizio ») ha soltanto la funzione di preparare, addirittura di stimolare la negazione del Gianluca, a partire dalla quale il ragionamento viene nuovamente a spostarsi in una diversa direzione:

I.G. Non tutti gli amanti son tali, perch'alcuni dimostrano giudizio grandissimo ne l'elezione.

F.N. E da questi agevolmente vi lascereste persuadere?

Inizia a questo punto un breve ma vivace scambio di battute tra il Forestiero e il suo interlocutore, che certo più del precedente si può definire una vera e propria *reductio ad absurdum*, sebbene assai veloce e stringata, dal momento che il *princeps sermonis* riduce al silenzio il proprio antagonista dimostrandogli l'assurdità di lasciarsi « agevolmente » persuadere dagli amanti ad amare, a tornare cioè « a' primi sospiri, a le prime lacrime, a l'antiche passioni », in una parola — nella prospettiva volutamente partigiana del Forestiero — a soffrire. Ma è proprio questa *reductio* approdata a buon fine che rende retrospettivamente « inu-

tile» da un punto di vista strettamente dialettico tutta questa parte del dialogo; il ragionamento è ritornato su se stesso dando ragione alla prima tesi del Gianluca (non bisogna seguire i consigli degli amanti) proprio quando l'interlocutore del Forestiero Napolitano è passato a sostenere la tesi opposta. E d'altra parte il Forestiero, al momento di iniziare la famosa inchiesta socratica, non aveva certo mirato a una conclusione del genere, dal momento che ciò avrebbe significato *sic et simpliciter* dar ragione al proprio avversario. Un vero e proprio « episodio » logico-dialettico, dunque, costruito volutamente dal Tasso come del tutto autosufficiente. La riprova migliore di tutto ciò ci viene fornita dall'ulteriore sviluppo del ragionamento. Ogni *reductio ad absurdum* giunta a buon fine conduce di necessità la discussione a un punto morto; in questa fase del *Gianluca* assistiamo quindi a un duplice tentativo da parte dei due interlocutori secondari di risuscitare il ragionamento, per adoperare l'espressione platonica. Esemplare in tal senso è l'intervento del Parma, una volta ridotto al silenzio come s'è detto l'altro interlocutore; con la sua battuta egli riapre al dialogo una via d'uscita scartata a suo tempo da Ippolito Gianluca:

F.N. Gli amanti sogliono persuadere l'amare o 'l disamare?

I.G. L'amare.

F.N. Dunque con l'altrui consiglio diventereste di nuovo amante e tornereste a' primi sospiri, a le prime lacrime, a l'antiche passioni?

A.P. Anzi più tosto gli amanti sogliono per gelosia persuadere ch'altri non ami...

Soluzione, questa del Parma, indubbiamente ineccepibile; ma è proprio a questo punto che si scorge la precisa volontà da parte del Tasso di ridurre tutta questa fase della discussione a un semplice episodio privo di sviluppi; spetterà nuovamente a Ippolito Gianluca riportare il ragionamento, divenuto capace dopo l'intervento di Alberto Parma di qualunque evoluzione, in una fase talmente critica da permettere al Forestiero di chiudere con una sola battuta questa linea di svolgimento del dialogo. Minimizzando la portata dell'intervento del Parma, il Gianluca viene dunque a proporre una diversa, ma tanto più debole e secondaria via d'uscita dall'*impasse* cui è pervenuto il ragionamento; che gli amanti persuadano ad amare o a non amare, sostiene, ha poca importanza: bisogna discutere l'affermazione del Forestiero « tornereste a' primi sospiri »:

I.G. Questo poco importa più ne l'uno modo che ne l'altro; ma voi presupponete ch'io sia stato altre volte amante, e forse v'ingannate.

F.N. Se prima non amaste, il consigliere innamorato sarà cagione ch'in questi anni divegnate amante.

Stavolta il ragionamento non ha più via d'uscita; al Gianluca non resta che cercare di ricondurre il dialogo alla questione centrale sin troppo tempo messa in secondo piano: « Ora non è tempo di far questa deliberazione, ma più tosto se dobbiamo ammascherarci ». Col che tutto il ragionamento precedente, col suo complicato gioco di pause e riprese, viene dichiarato marginale, episodico, rispetto alla linea centrale di sviluppo del dialogo; il punto veramente importante è che il Tasso ha ricercato volutamente una simile conclusione di questa scena dialettica, troppo sapientemente costruita perché il punto d'arrivo possa crederci accidentale e dunque non significante (17).

La lunga battuta di Alberto Parma che dà inizio alla nuova fase del dialogo merita attenzione per due ordini di considerazioni. Innanzitutto essa, pur venendo superata nelle sue conclusioni estreme (non ha bisogno di maschera « chi non monta in palco ») dal seguito del ragionamento, propone per la prima volta sia pure in modo del tutto negativo un tema destinato ad ampio sviluppo nelle battute successive, la somiglianza cioè fra le maschere e la commedia scenica, che verrà esplicitamente sottolineata dal Parma nel corso di uno scambio di battute col Forestiero Napolitano: « ...assai vicina è la similitudine tra le maschere e le commedie, e l'errore è quasi l'istesso » (18). Viene così preparata per tempo la rievocazione autobiografica, per tanti versi eccezionale, di una Ferrara giovanile e mascherata, la cui suggestione si fonda per tanta parte proprio su questa equivalenza fra teatro e vita; ulteriore riprova della sapienza costruttiva mostrata in queste pagine dal Tasso, che del resto si preoccupa proprio in questa scena di far riapparire sia pure di scorcio il tema dell'amore proprio del ragionamento precedente. L'altro motivo d'interesse della battuta introduttiva del Parma sta nel suo carattere apertamente culto, carico di reminiscenze classiche e in particolare oraziane, che la individua apertamente nel contesto del dialogo; è un esempio tipico per la sua stessa brevità che mostra bene l'impossibilità di calcolare il peso della tradizione culturale nei *Dialoghi* solo ai fini della ricostruzione più o meno completa, e certo importantissima, della « biblioteca del Tasso ». Qui il dato culturale acquista apertamente importanza ai fini della stessa struttura portante del dialogo, si qualifica come episodio culturale

(17) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, pp. 673-674.

(18) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II p. 677.

nettamente individuato, costituendo così in qualche modo una riprova della liceità di una lettura dei dialoghi tassiani che punti precisamente alla scansione di simili « episodi culturali », anche assai più complessi, fatto non certo secondario anche ai fini di un'effettiva comprensione del manierismo tassesco:

A.P. La maschera fu per la scena ritrovata perch'ella assicurasse l'ardita licenza del favellare e del mordere altrui, ricoprendo il viso de' morditori, i quali da principio l'ungevan di feccia, che serviva in quell'uso nel qual ella di poi s'adoperò, crescendo la pompa de gli abiti con l'artificio de' poeti: laonde non ha bisogno di lei chi non monta in palco.

Battuta, come si vede, che non stonerebbe in un commento coevo alla *Poetica* aristotelica; e basti pensare alla clausola « chi non monta in palco » che rammenta da vicino certo linguaggio del Castelvetro, abbondantemente testimoniato dalla citazione della *Poetica* inserita dal Tasso nel discorso *Dell'Arte del dialogo*. Né dal contesto del *Gianluca* emerge una qualunque sua funzionalità alla creazione di una particolare *ethopoia* del personaggio che la pronuncia; in una parola, la « conversazione » fra i tre interlocutori, come prima si costruiva tramite materiali logico-dialettici, adesso — e sia pur limitatamente — si viene costruendo mediante frammenti di arti poetiche; non parrà strano nel seguito del dialogo *de le maschere* incontrare espressioni aristoteliche croce e delizia di tutti i commentatori cinquecenteschi (« imitazione de' migliori, de' peggiori »). Comunque sia, tornato in primo piano il *Gianluca*, lo sviluppo del ragionamento ribadisce l'opportunità della « deliberazione » e in qualche modo il tema dell'accostamento fra vita e teatro (« or son mutate l'usanze, e gli ascoltatori son mascherati, e smascherati gli istrioni »), mentre le parole del Forestiero istituiscono *a posteriori* un legame tematico fra questa scena e la precedente, fra il motivo dell'amore e quello delle maschere ⁽¹⁹⁾. Spetta a Ippolito Gianluca introdurre con una battuta che giustifica « praticamente » l'uso di mascherarsi la rievocazione autobiografica del Tasso-Forestiero che per molti aspetti costituisce il nucleo centrale del dialogo:

I ♀. Voi biasimate le maschere modonesi, non le nostre, sotto le quali con niuna difficoltà ci difendiamo da' venti e dal ghiaccio: laonde possono esser dette ragionevolmente l'arme usate contra 'l verno.

(19) Per gli antecedenti culturali della battuta di Alberto Parma, cfr. ad es. Orazio *Ars poetica*. vv. 275-279: « Ignotum tragicæ genv invenisse Camenæ / dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis, / quæ canerent agentque peruncti faecibus ora. / Post hunc personæ pallæque repertor hone-

Metafora puramente « pratica », che ha insieme come s'è detto il valore di una giustificazione, e che non per nulla viene introdotta da un avverbio come « ragionevolmente ». Ed è proprio qui che possiamo cogliere *in fieri* il costruirsi del dialogo, il suo svilupparsi per lenti accrescimenti sovrapposti senza nette soluzioni di continuità. Originariamente, il Tasso aveva lasciato cadere senza eco le parole del Gianluca, passando ad altro (la Ferrara della sua giovinezza) con una formula nettamente discorsiva, capace piuttosto di isolare che di collegare al contesto questo episodio cruciale: « Come si sia, quando prima vidi Ferrara di carnovale mi parve... ». La ripresa, ma su di un piano ormai chiaramente quasi poetico, della metafora conclusiva del Gianluca consente nella stesura definitiva di stringere un legame intimo fra la lunga battuta autobiografica e il contesto del dialogo; tanto che il nuovo *trait d'union* collabora attivamente al costituirsi di quella sorta d'ingorgo più fondo che la battuta del Forestiero rappresenta nella trama del dialogo, dal momento che esso vale a sovrapporre al ricordo giovanile già sfumato nei contorni l'elemento metaforico che è il portato della struttura di sostegno del dialogo, determinando un'ulteriore distorsione di quel ricordo che approda ormai a risultati del tutto irreali:

F.N. Se l'arme son così fatte, quasi ciascuno era armato quando prima vidi Ferrara...

Lungi dal costituirsi in nucleo autonomo e artisticamente autosufficiente, la battuta del Forestiero appare così come il punto d'arrivo dello sviluppo del dialogo sin qui ricostruito, in cui s'incrociano in modo complesso le diverse direttrici dell'*opusculum* tassiano, dalla struttura logico-dialettica all'elemento culturale pur non privo di una sua storia in movimento all'interno di queste pagine, ai motivi e alle reminiscenze autobiografiche. Tanto meno possibile riuscirà in questa prospettiva accettare ipotesi critiche che non garantiscano, o al limite esplicitamente respingano, la

stae / Aeschylus... »; e anche Tibullo, II, I, vv. 55-56: « agricola... minio suffusus, Bacche, rubenti / primus inexperta duxit ab arte choros »; e per certi stilemi tipici del linguaggio critico del Castelvetro, cfr. ad es. in prima approssimazione la citazione dalla *Poetica* in T.T. *Dell'arte del dialogo*, ed. cit., paragrafi 5-6. Sul problema dei rapporti fra dato culturale e struttura nei *Dialoghi* tassiani spero di poter tornare prossimamente con la necessaria ampiezza d'indagine. Per la discussione che si svolge nel *Gianluca* intorno all'*imitazione de' migliori* e simili, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, p. 675; e Aristotele *Poetica*, II, 1448^a 1 segg. - Per la fase della discussione analizzata più sopra, cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, pp. 674-75.

possibilità di una lettura decisamente unitaria dei *Dialoghi* tassiani. Ed è proprio per questo che analogamente, su di un altro versante, pur ribadita la necessità di insistere come del resto s'è fatto sull'importanza che nel contesto storico del tardo Cinquecento presenta l'osmosi tra realtà e luogo teatrale tanto suggestivamente manifesta in questa pagina tassiana, non sembra possibile puntare eccessivamente su passi di questo genere per collocare i *Dialoghi* e l'opera tassiana tutta in un panorama storico-culturale non più definibile come rinascimentale. Una battuta come quella del Forestiero che stiamo ora esaminando è troppo strettamente connessa a tutta la trama del dialogo per acquistare un tale significato autonomo da qualificarsi di per sè come appartenente a una temperie manierista, quando invece è vero che proprio dall'incontro di un « tema » diffuso nella cultura del tempo quale la somiglianza tra vita e teatro con tutte le istanze costruttive portate innanzi dal Tasso nel corso del dialogo *de le maschere* scaturiscono i caratteri storicamente qualificanti di questa scena e di tutto il *Gianluca* ⁽²⁰⁾:

F.N. Se l'arme son così fatte, quasi ciascuno era armato quando prima vi di Ferrara: e mi parve che tutta la città fosse una maravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'esser divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la comedia, e mescolarmi con gli altri.

Si ha del resto l'impressione che all'interno della struttura complessiva del dialogo il significato di questa battuta vada progressivamente allargandosi oltre i limiti del ricordo nostalgico di un avvenimento concreto per acquistare i contorni di una raffigurazione simbolica, quasi una sorta di iniziazione giovanile alla vita, come mostra bene il contrasto fra l'atteggiamento che il Forestiero assume nella fase conclusiva del dialogo e la rievocazione delle « voglie giovanili » in questa pagina del *Gianluca*. Ed è certo significativo che sin d'ora spetti ad alcuni versi tra i più famosi del Petrarca sottolineare a contrasto la sua presente condizione umana, non senza il sospetto di una voluta generalizza-

(20) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, pp. 674-5; il tema del « teatro » nella civiltà e nella cultura del sec. XVI è stato seguito nelle sue emergenze in testi letterari da M. Costanzo (*Il Gran Theatro del Mondo in Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1961 pp. 239-278; per il Tasso, cfr. specie le pp. 251-254) in pagine fittissime di rinvii, alle quali rimando anche per ulteriori notizie bibliografiche.

zione dell'episodio giovanile e allo stesso tempo di un'utilizzazione non ortodossa, quasi in chiave « teatrale », del materiale petrarchesco: « E ben veggio or sì come al popol tutto / Favola fui gran tempo... ». La saldatura fra dato culturale ed elemento autobiografico è in ogni caso perfetta, e anzi proprio da un motivo petrarchesco (il « pentirsi ») prende l'avvio il movimento seguente della struttura dialogica:

I.G. Chi si pente non pensa di far nuovo errore.

F.N. Nè già penso di farlo: però, se 'l vestire in questa guisa è fallo, debbiam guardarcene.

Spetta stavolta ad Alberto Parma, che con la sua battuta segna l'inizio di una nuova fase del dialogo, sostenere il ruolo di *auditor* nel corso di un nuovo episodio logico-dialettico di dimensioni ben maggiori del precedente ⁽²¹⁾. Il ragionamento come si vede è di nuovo tornato alla « questione finita » che sta alla base di tutto il dialogo (« se dobbiamo ammascherarci ») e che finora è rimasta impregiudicata nonostante o meglio a causa della raffinatezza degli strumenti logico-dialettici sin qui adoperati; ma va detto subito che anche queste pagine del *Gianluca* porteranno solo apparentemente innanzi la discussione, che anche nella chiusura del dialogo rimarrà ancorata alle posizioni divergenti del Forestiero e dei suoi interlocutori, non modificate almeno in maniera percettibile dalle argomentazioni intermedie di entrambe le parti. Anche in questa fase del dialogo il dominatore assoluto della discussione è naturalmente il Forestiero Napolitano, che però al solito si vale delle sue brillanti capacità dialettiche al solo fine di chiudere l'*auditor* e insieme il ragionamento in un vicolo cieco, scartando qualunque possibilità di compromesso e restando in definitiva fedele alla sua costante « alterità » rispetto ai propri interlocutori, qualunque sia l'argomento centrale o periferico nell'economia del dialogo a venir messo in discussione. È proprio per questo che fin dall'inizio si è sottolineato come per il *Gianluca* non si possa parlare coerentemente di un'*ethopoïia* d'opinione. Ma anche in questa scena, se per i risultati conseguiti dalla discussione ci troviamo di fronte a un'implicita ma non meno stringente *reductio ad absurdum*, non mancano le deviazioni secondarie che complicano ulteriormente la fisionomia dell'episodio. A guardar bene, una volta che il *princeps sermonis* ha dedotto dall'intervento

(21) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, II, II, pp. 675-680; e Petrarca *Rime*, I, v. 9 sgg.

iniziale del Parma la premessa maggiore che vi era sottintesa (l'imitazione dei migliori è lodevole), il ragionamento potrebbe subito passare, se si perseguisse una lineare *reductio ad absurdum*, alla sistematica negazione della possibilità di applicare quella premessa alla « questione finita » in discussione, il che viceversa si verifica solo quando un'altra battuta del Parma ha ricondotto il ragionamento al punto di partenza:

A.P. Come può stimarsi errore quel che fanno i principi, i cavalieri, i dottori, i prelati, con l'imitazione de' quali a ciascuno è lecito di vestirsi questo abito, sì veramente che 'l faccia con modestia?

F.N. Dunque si può sicuramente imitare i migliori, e non solamente senza riprensione, ma con lode...

A.P. ...chiedete dunque gli abiti com'usano i migliori, ch'io cercherò di trovarli.

Ancora una volta, il venir nuovamente in primo piano nell'ultima battuta del Parma qui sopra citata di un motivo chiaro nell'intervento del Forestiero di parecchio anteriore taglia fuori per così dire la discussione intermedia dalla linea centrale d'accrescimento del dialogo, assegnandole volutamente il significato di un episodio, una digressione logico-dialettica (22). Ma in realtà in questo caso specifico il ragionamento intermedio ha la funzione sia pure implicita di rafforzare ulteriormente mediante un gioco a volte complicato di argomentazioni l'affermazione di partenza (« Si può sicuramente imitare i migliori ») che già intuitivamente appare irrefutabile, e che viceversa, pur così rafforzata, verrà smentita dal Forestiero con un paradossale ma inesorabile procedimento dialettico una volta riproposta nell'ultima battuta sopra citata di Alberto Parma. La riprova migliore ci è fornita dal fatto che, una volta chiusa al ragionamento la strada apparentemente più facile aperta dall'asserzione: « si può sicuramente imitare i migliori », non resta neppure la possibilità, paradossale ma non da escludersi *a priori* in un dialogo tassiano, di ripiegare in una direzione certo più irta di pericoli dialettici come quella aperta da un'affermazione intermedia del Forestiero: « si può ben imitare il male ». In una parola, quando l'*auditor* si rivolge al *princeps sermonis* come concludendo una fase del dialogo con le parole: « chiedete dunque gli abiti com'usano i migliori », il ragionamento è già pervenuto a concludere in modo almeno formalmente impeccabile che l'unica imitazione lo-

(22) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, p. 675 (paragrafi 14-15) e 679 (par. 25) rispettivamente.

devole è quella dei migliori, escludendo esplicitamente la possibilità di un'imitazione di per sè degna di lode in quanto adeguata rassomiglianza; e il Gianluca per salvare il dialogo sarà costretto a far compiere una sorta di salto irrazionale alla discussione..

Come s'è detto, tutta la prima parte di questa fase del dialogo mira ad escludere che l'imitazione dei peggiori possa essere lodevole in qualsiasi misura, portando così all'estremo una tesi già affiorata in maniera intuitiva sin dalle prime battute:

F.N. E l'imitazione de' peggiori non è lodevole egualmente?
A.P. Non è.

Filtra in queste pagine come abbiamo accennato una ben concreta problematica desunta dalle discussioni coeve di arte poetica, ma qui ridotta a semplice *materia signata* di una struttura logico-dialettica che punta a scopi affatto diversi, cosicché sarebbe del tutto impossibile trarre di qui delle conclusioni non illusorie intorno alle posizioni teoriche del Tasso in materia di arte poetica a questa altezza della sua produzione letteraria (1585). Dovrebbe del resto essere norma generale di prudenza desumere dai *Dialoghi* tassiani (e anche da scritti intermedi fra l'orazione e il dialogo, come l'*Apologia*) solo conferme alle teorie sostenute da Torquato in altri scritti non «tentativi»; il che per altro non sempre s'è fatto e si fa tuttora. Per quel che riguarda il caso specifico del *Gianluca*, del resto, una conferma se si vuole secondaria ci può essere fornita dall'esame delle battute con le quali il Parma viene via via assentendo all'implacabile argomentare del Forestiero, battute che a volte sembrano analoghe a quelle con cui altri *auditores* in altri dialoghi esprimono il loro assenso forzato e tutto contingente alle tesi avanzate dal loro interlocutore, salvo a sottolineare in ultimo la «violenza» di quel *dialéghestai* ⁽²³⁾. Il Forestiero perviene alla conclusione che gli preme in questo momento dimostrare (l'imitazione dei peggiori non è lodevole in alcun modo) mediante un argomentare che si richiama esplicitamente ai principi fondamentali della logica, tanto che risulterà ancora una volta difficile

(23) Cfr. ad es. *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, p. 677, par. 20: «A.P. Così mi pare per questa ragione», e par. 22: «A.P. Così mi pare»; per altri dialoghi in cui il significato di simili formule è meno dubbio, rinvio ad es. alla *Cavaletta*; cfr. *Dialoghi*, *ed. cit.*, II, II p. 620, par. 20 («O.C. Così mi par che si provi per questa ragione») e p. 621, par. 21 («O.C. Così mi par che conchiuda questa vostra ragione, la qual non persuade, ma fa violenza»).

pensare al dialogo *de le maschere* come a un dialogo « non filosofico » :

F.N. Dunque l'imitator del male, o de' peggiori che vogliam chiamarlo, è contrario al filosofo... Ma è contrario parimente a l'imitator de' migliori; e s'ad uno uno solamente è contrario, il filosofo e l'imitator de' migliori sono l'istesso.

E ancora:

F.N. Ma l'imitator de' migliori è buono senza fallo.

A.P. Così mi pare.

F.N. Dunque senza dubbio è reo l'imitator de' peggiori, ch'è l'opposto almeno in quella azione, e tanto peggiore quanto sono peggiori gli imitati...

Nell'ambito di questo schema generale del ragionamento s'inserisce senza sforzo l'accento ad alcuni commediografi moderni (reso del resto più agevole da quel riecheggiamento della trattatistica contemporanea evidente come s'è detto in queste pagine), notevole specie per l'allusione a Bernardo Tasso: « Mio padre fece la sua (commedia) non per elezione ma per comandamento, e servendo meritò lode, come fece in tutte l'altre operazioni, perché bene ubbedì ». Breve, asciutto elogio del buon servitore che trova riscontro in altre pagine tassiane (24). Del resto, « la similitudine tra le maschere e le comedie », cui come s'è detto più sopra accenna una battuta del Parma, giustifica bene non solo questi riferimenti ai drammi veri e propri, ma anche certe allusioni a prima vista sconcertanti a un diverso tipo di drammaticità, di origine del tutto intellettuale e logico-dialettica, la cui vicinanza alle « comedie » prima e alle « maschere » poi viene sottolineata con insistenza non casuale, tanto più che ci troviamo di fronte a motivi presenti nell'ambito della dialogistica tassiana sin dalle primissime fasi concretamente documentateci. Così alla battuta già significativa del Forestiero: « si può dunque il bene prendere in vece di male... in quella guisa che ne le comedie veggiamo l'un simile esser preso in iscambio de l'altro », fa eco l'altra suggestiva del Parma, il quale al suo interlocutore che lamenta la frequenza dei termini impropri introdotti dall'uso può replicare con appena un sospetto di sorriso: « Mutiamgli dunque e usiamo i convenienti, se nel tempo de le maschere non gli vogliamo usare quasi larve del vero » (25).

(24) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, p. 677, paragrafi 21-22; e p. 678. Per l'elogio di Bernardo, cfr. anche la descrizione delle vicende dell'*Amadigi* nell'*Apologia* (in *Prose diverse*, cit., I, p. 319 segg.).

(25) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, pp. 676-677, par. 19; e p. 678, par. 24. Cfr. poi la redazione 1580 del Forno (in *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., III, p. 74); e *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, cit., p. 28.

Il *princeps sermonis* è così pervenuto a quella conclusione che si proponeva di raggiungere, essere lodevole solo l'imitazione dei migliori, la cui applicazione alla « questione » concreta del dialogo viene immediatamente operata dal Parma in un intervento ricordato più sopra a suo luogo: « ...chiedete dunque gli abiti com'usano i migliori, ch'io cercherò di trovarli ». Ed è a questo punto che il Forestiero inizia a smantellare con un irresistibile gioco dialettico la conclusione cui si è pervenuti con tanto sfoggio di argomentazioni; le varie conclusioni parziali via via raggiunte cessano così di costituire un punto di riferimento assoluto all'interno del dialogo. Se è lodevole imitare i migliori, bisognerà mascherarsi da predicatore o da consigliere, e comportarsi di conseguenza; deduzioni la cui assurdità almeno sul piano delle buone maniere del vivere civile viene sottolineata di volta in volta non senza vivacità dal Parma e con meditata insistenza dallo stesso Forestiero (26). Il ragionamento è nuovamente terminato in un vicolo cieco, e ancora una volta proprio ad opera del dominatore incontrastato del dialogo.

Spetta al Gianluca, tornato nuovamente in primo piano, riprendere il discorso nella sola maniera possibile: « Vestitevi dunque a vostro modo ». Il Tasso si maschererà dunque da Tasso: è il punto di arrivo di quell'osmosi fra teatrale e reale di cui abbiamo più sopra parlato:

F.N. Io me n'andrò con la mia robba medesima fodrata di pelle, e un de' servitori porterà questi libri in vece di spada, l'altro la berretta, perché ne potrei aver bisogno: voi trovate il cappello e la maschera.

Scena di eccezione; e basti pensare a quel singolarissimo inciso: « perché ne potrei aver bisogno », che colloca nella scena « irrealista » della mascherata le stesse esigenze della vita di tutti i giorni. È intanto riapparso quasi incidentalmente in una battuta del Forestiero il tema dell'imitazione dei migliori, intorno al quale ruota la pagina conclusiva del dialogo imperniata sul motivo del-

(26) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, cit., II, II, p. 679, par. 25: « F.N. Volete forse ch'io mi vesta di bigio, come faceva il Muzio Iustinopolitano, o pur, co' piedi scalzi e cinto di corda, cerchi di rassomigliare il Panigarola, gridando: O miseri mortali, in che spendete le mal nate ricchezze, con le quali si può nutrire il povero virtuoso? - A.P. Io non voglio questo in modo alcuno, perchè ciò sarebbe divenir predicatore »; e *ibid.*, par. 28: « F.N. Tuttavolta la novità de l'abito, o l'antichità più tosto rinovata, tirerebbe a sé mille occhi, e alcun direbbe: 'Che s'è questo? Che s'è questo?', e per avventura si moverebbe a riso. - A.P. Non è picciola operazione muoverci a riso, né poco graziosa. - F.N. E' nondimeno fraudolenta, perchè il riso è fraude... ».

l'elogio della corte estense e di Ippolito Gianluca; pagina che mostra la notevole capacità di accrescimento di un *leitmotiv* apparentemente esilissimo e di breve respiro: né sfuggirà il carattere totalmente astratto di un simile accrescimento rispetto alla questione « concreta » del dialogo, tanto che lo stesso secondo titolo dell'operetta (*de le maschere*) assume in ultima analisi una fisionomia abbastanza ambigua, conglobando in sé un significato concreto e un altro completamente astratto dedotto dal primo mediante un continuo procedimento metaforico (e si ripensi ai nomi « mascherati »):

F.N. Questa vostra è cortesia, o signor Ippolito; il quale sete un di coloro ch'imitano i migliori ne l'opere valorose, né celate con la maschera alcuna cosa di cui debbate vergognarvi, perché gli arringhi, le giostre, i torneamenti, ne' quali il vostro valore è conosciuto, sono le vostre nobilissime imitazioni...

E su questo stesso tema dell'imitazione si sviluppano le due battute successive degli *auditores* finalmente concordi col *princeps sermonis* nell'elogio del « signor duca »; un episodio « cortigiano » dai contorni nettissimi, eppure tematicamente legato a tutta la discussione precedente, di cui rappresenta insieme il punto di arrivo e il pacificarsi, una sorta di slargarsi delle fila del dialogo giunto alla sua conclusione, che può avere un corrispettivo teatrale nella « soluzione del nodo », e al tempo stesso prepara il rapido disegno della festa attuale e il risorgere dei temi iniziali del *Gianluca*. Le stesse distinzioni logico-dialettiche collaborano al delinearci di questo paesaggio « cortese »:

I.G. Il signor duca non lascia alcuna occasione di manifestar la sua grandezza e 'l suo valore; e quando non sono presenti le vere battaglie, ci mostra l'immagine di ciascuna.

A.P. Due sono le maniere con le quali si rassomiglia la guerra: l'una, questa de la qual parliamo; l'altra, la caccia; e ne l'una e ne l'altra s'essercita il signor duca e i suoi cortigiani.

F.N. E voi particolarmente, signor Ippolito, imitando i migliori...

Il Tasso che nella Ferrara giovanile (straordinaria, luminosa *féerie* irrimediabilmente lontana) era voluto diventare « un di quelli ch'eran parte de la comedia », in questa nuova festa altrettanto meravigliosa perché altrettanto lontana si rassegna a restare « tra coloro che risguardano con piacere »; un tornare sia pur implicito in primo piano dei desideri « mutati ». La conclusione cui è approdata la discussione precedente (« vestitevi dunque a vostro modo ») rivela così *a posteriori* il suo vero significato di conferma della dichiarazione preliminare del Forestiero: « non ho desiderio

d'ammascherarmi » (27). Il finale del dialogo si ricollega così implicitamente al tema dell'apertura, né va perduta la nuova utilizzazione di materiale petrarchesco ai fini eterodossi di descrivere una festa mascherata:

F.N. Fra i piaceri de la vista non so qual si ritrovi maggiore; e rimirando or l'una or l'altra,

Or in forma di ninfa, or d'altra dea,
mi par che l'imitazione trapassi tutte le similitudini e tutte le meraviglie.

Come la battuta iniziale *ex abrupto* assumeva una tipica mo-venza teatrale, così l'ultima è un'altrettanto tipica battuta di chiusura di una scena: « Non dubitate che vi condurrò in parte da la quale vi spiacerà il partire ». Quanto la discussione intermedia abbia giovato al raggiungimento di una conclusione simile, apparentemente agli antipodi della posizione iniziale del Forestiero (« non ho desiderio... ») s'è visto nel corso delle pagine precedenti; in ogni caso, sia che si tratti di una nuova dimostrazione del contrasto fra *princeps sermonis* e *auditores*, impossibilitati fino all'ultimo a mantenere un vero dialogo reciproco, sia che la conclusione rappresenti una sorta di scioglimento *ex machina* del ragionamento precedente, l'importante è sottolineare ancora una volta la presenza nel *Gianluca* di una misura « drammatica » nel senso specialissimo che questo termine assume nell'ambito dei *Dialoghi* del Tasso (28).

Al di là del recupero unitario di uno scritto tassiano « minore » (non senza un certo spostamento di prospettiva, mi sembra, rispetto ai non numerosi interventi critici anteriori), l'analisi del *Gianluca* — minuziosa e minuta — tentata in queste pagine può avere un senso in quanto giovi pur nel suo ambito ristretto a chiarire alcuni punti che mi sembrano non del tutto trascurabili per

(27) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, pp. 680-681.

(28) Cfr. *Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II pp. 681-682; e Petrarca *Rime*, CCLXXXI, v. 9: « Or in forma di ninfa o d'altra diva ». Nel testo tassiano anche il leggero mutamento appare in questo caso calcolato, come dimostra l'apparato delle varianti sostituite (*diva*, aveva scritto precedentemente). Per il carattere teatrale di certe battute del *Gianluca*, si pensi anche a questo scambio tra il Forestiero e il Gianluca medesimo, più sopra ricordato ad altro proposito: « F.N. Io me n'andrò con la mia robba medesima fodrata di pelle, e un de' servitori porterà questi libri in vece di spada, l'altro la berretta, perché ne potrei aver bisogno: voi trovate il cappello e la maschera. - I.G. Son trovati »; dove tutta « drammatica » — e stilizzata — è la replica del Gianluca, che si colloca in una dimensione temporale non più reale, ma per l'appunto teatrale: « Son trovati » (*Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, p. 680, par. 29).

chi si occupi di problemi cinquecenteschi. Si è innanzitutto trattato di sperimentare concretamente, dal vivo, le possibilità effettive di una lettura dei *Dialoghi* ancorata a certe premesse generali altrove avanzate, e allo stesso tempo di confermare il significato storico-culturale che in zona tardo-cinquecentesca assume il *corpus* degli scritti « dialettici » del Tasso. Tentare nei termini che si è fatto di ricostruire la storia interna del *Gianluca* può non essere inutile ai fini di un più esatto bilancio delle componenti centrali del manierismo tassesco, certo non esclusivamente ridicibile come sopra s'è detto alla presenza di determinati temi nell'opera del Tasso. Che la dialogistica tassiana approdi a risultati « drammatici » di questo tipo, di una stilizzazione estrema, partendo da una problematica teorica tutta vincolata alle discussioni sugli esempi classici di questo « genere » — e certo per il *Gianluca* il Tasso avrà pensato a certi dialoghi platonici del periodo « socratico », magari a un *Critone* ⁽²⁹⁾ — ripropone in termini urgenti il problema di verificare direttamente sull'opera tassiana il significato di una vasta tradizione culturale di cui oggi almeno in parte sfuggono persino le esatte dimensioni e i contorni caratteristici. Del resto, è ormai indiscusso che chiarire molto o poco l'uno o l'altro aspetto dell'attività artistico-letteraria di Torquato significa contribuire alla comprensione storica di una linea di forza centrale nel panorama culturale del tardo Cinquecento. Nè sarà forse inutile parlare di « storia » a proposito di un dialogo come il *Gianluca*, oltretutto privo come s'è visto di fasi redazionali dalla fisionomia spiccata, dal momento che è capace di un suo sviluppo non solo l'opera *in fieri*, ma anche l'opera compiuta, di cui quindi sarà forse lecito essere storiografi.

GUIDO BALDASSARRI

(29) Interessante il giudizio su Platone espresso nel *Gianluca* medesimo, anche per la sua vicinanza a un passo dell'*Arte del dialogo*: « F.N. ...il filosofo e l'imitator de' migliori sono l'istesso. - A.*. O sono stati più tosto: chè tali furono Omero, Solocle, Euripide, Senofonte e Platone medesimo, il quale non solo imitò l'azioni e i discorsi de' migliori, ma formò l'idea di ciascuna virtù ne' suoi ragionamenti » (*Dialoghi*, ed. Raimondi, *cit.*, II, II, p. 677). Dove non solo è notevole l'accostamento di filosofi e « tragici » sotto l'etichetta comune di imitatori dei migliori, ma soprattutto l'individuazione nel dialogo filosofico di due poli (« azioni » e « discorsi ») che saranno teorizzati esplicitamente nell'*Arte del dialogo* (*ed. cit.*, par. 8 segg.).