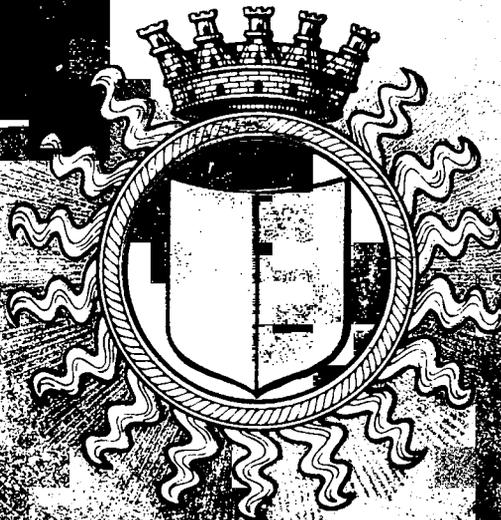


497

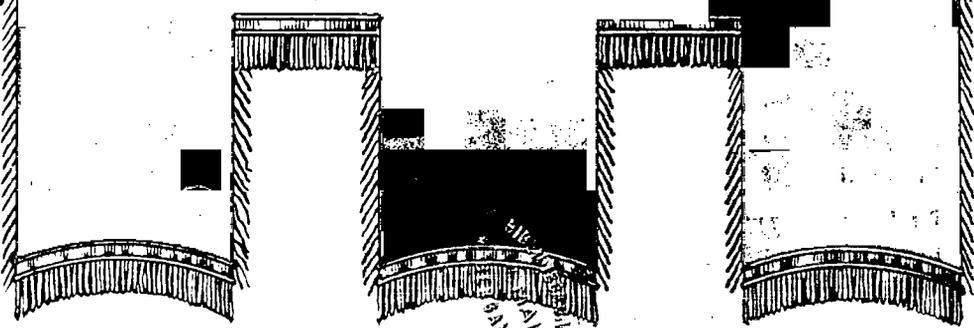


BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 21



A. 1971

N. 2 - 3



STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

Supplemento al N. 3 - Anno 1971 di BERGOMVM

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA «A. MAI» BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

In abbonamento a BERGOMVM

Fascicolo separato L. 5.000

SOMMARIO

	Pagine
SAGGI E STUDI	
T. WLASSICS: <i>Le «Considerazioni» del Galilei e la polemica anti-tassiana</i>	5-61
M. BELOTTI: <i>Il viaggio in Francia del 1570 - 1571 di Torquato Tasso</i>	63-84
A. DI BENEDETTO: <i>Due commenti al Tasso lirico</i>	85-91
A. DI BENEDETTO: <i>Un manoscritto Tassiano (non autografo)</i>	92-94
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi Tassiani (1969)</i>	95-111
MISCELLANEA	
<i>Nel IV centenario della morte di Bernardo Tasso (4 settembre 1569)</i>	113-130
<i>Itinerari Tassiani</i>	131-144
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	
« <i>Il GOFFREDO di Torquato Tasso nel travestimento di CARLO ASSONICA</i> »	145-146
F. SPERANZA: <i>In memoria di Giacinto Ubaldo Lanfranchi</i>	147-154
<i>Appendice: Ricordo di Augusto Leonardo Tobler</i>	I-XVI
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI)	1333-1524

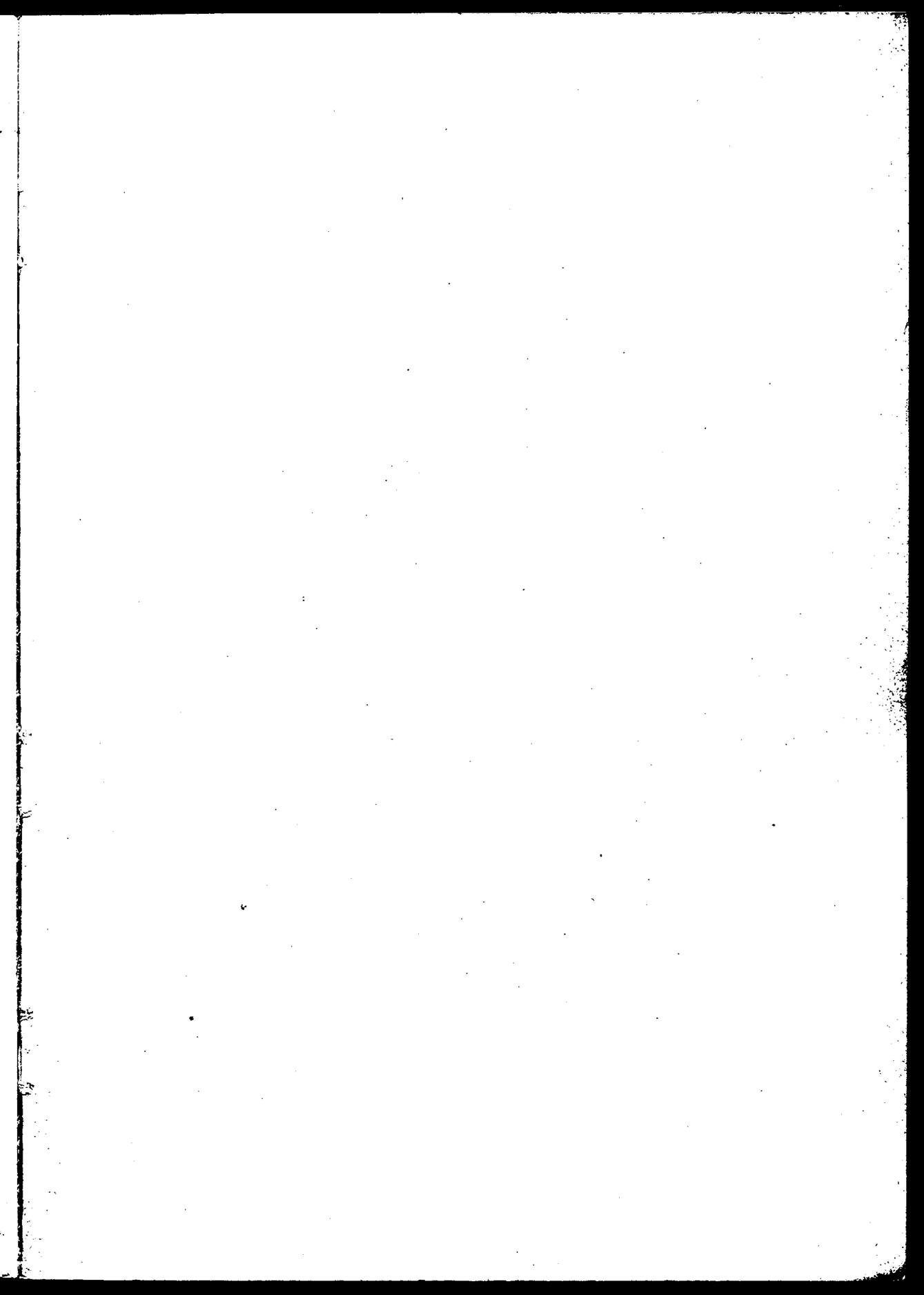
PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

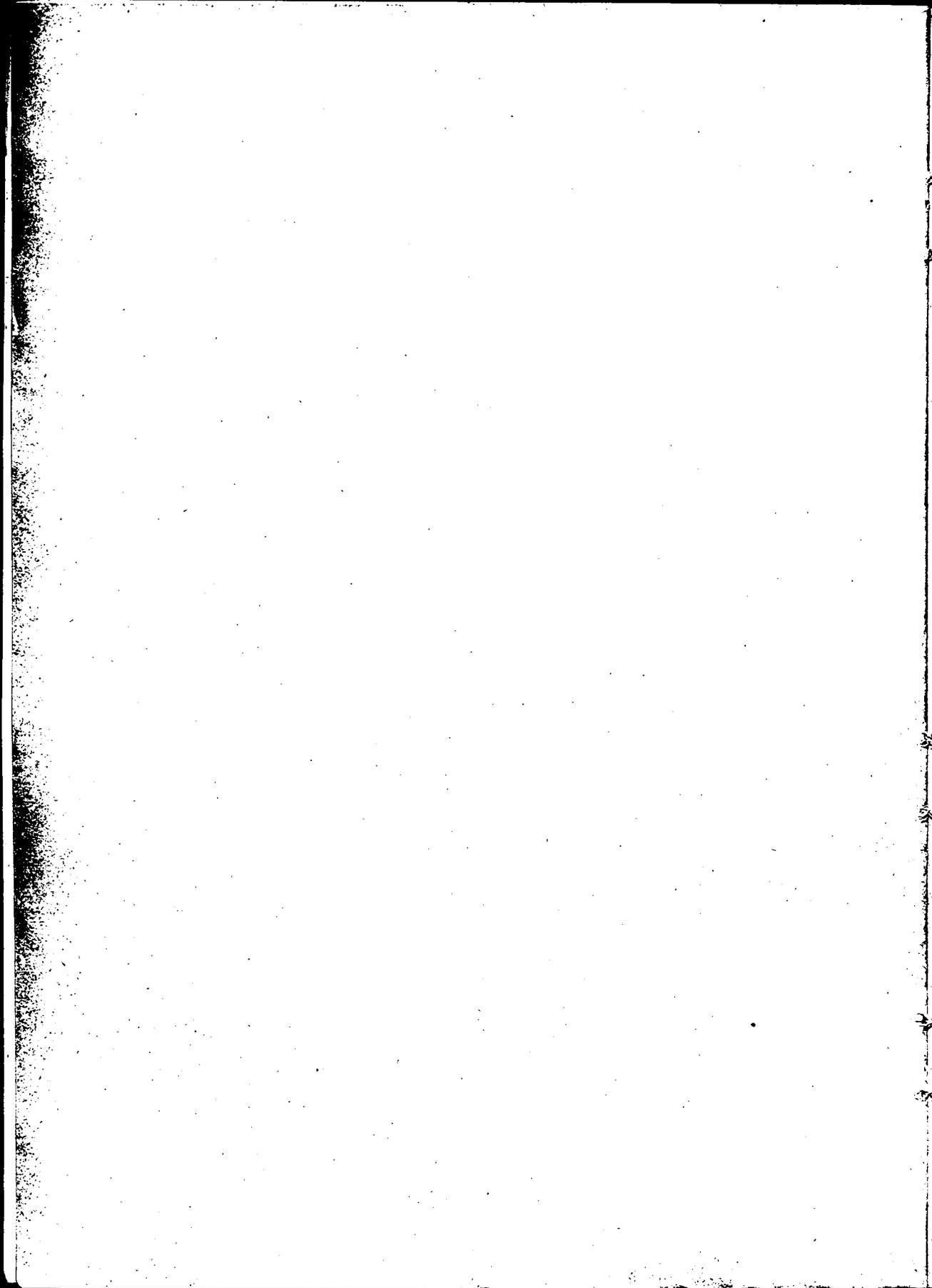
Associazione all'annata LXV	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

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 XXI - 1971

N. 21

Studi Tassiani giungono all'annuale appuntamento del 1971 con questo ventunesimo fascicolo della propria serie e della propria storia, e ancora una volta ricco di pregevoli indagini sul Tasso, di saggi approfonditi intorno a questioni di critica letteraria, storica, poetica, e ad eventi biografici, completato da segnalazioni bibliografiche di opere e scritti recenti e di contributi del passato.

Sono in questo volume, infatti, scritti rievocanti la fortuna dell'opera tassese; un episodio saliente - per il poeta - della sua vita e della sua esperienza; le rassegne bibliografiche degli studi sul Tasso.

Il Centro di Studi Tassiani può constatare con soddisfazione, così, il perdurare di tanti, e tanto qualificati, interessi nei riguardi della sua pubblicazione annuale, caratterizzata da un ambito di ricerca oltre modo circoscritto e da specialisti, e non meno da un'ambizione di livello scientifico autentico: ed è grato ai partecipanti al Premio T. Tasso, bandito ogni anno; a quanti, disinteressatamente, vi collaborano, ed a coloro che, con le loro offerte, generosamente contribuiscono alla continuità di una pubblicazione intesa a valorizzare uno dei più significativi patrimoni culturali di Bergamo ed a concorrere allo incremento d'un settore non secondario dei nostri studi letterari, in prospettiva nazionale e internazionale.

DUE COMMENTI AL TASSO LIRICO

TORQUATO TASSO E DON LUIS DE GÓNGORA

(*Quel labbro e La dulce boca*)

Dopo i recenti interventi di Giuseppe Carlo Rossi [1961] e di Nathan Goss [1962], Cesare Greppi ha da ultimo brevemente ripreso, all'interno d'un discorso globale sulla poesia gongorina (*Un approccio a Góngora*, «Sigma», 1970, n. 27), il vetusto tema critico (affrontato già nel Seicento dal Pellicer) del "parallelo" tra il sonetto di Torquato Tasso *Quel labbro* e la giovanile traduzione, o imitazione (la più celebre delle tassiane fatte dal poeta spagnolo), di Góngora *La dulce boca*.

«Imitación muy próxima», componimento assai «cercano al modelo»: questo il giudizio espresso in un velocissimo commento dal maestro degli studi gongorini, Dámaso Alonso. «El amargo desengaño que caracteriza este soneto está también en el italiano»⁽¹⁾.

Ma un'opera di scavo ulteriore, che ovviamente tenga conto dei risultati acquisiti, può fornire materiali forse non privi di qualche interesse. E sarà bene evitare di risolvere (il che spesso è accaduto) il parallelo in un verdetto, assolutamente inutile, di assoluzione per l'uno e di condanna per l'altro.

Quel labbro che le rose han colorito,
molle si sporge e tumidetto in fuore
spinto per arte, mi cred'io, d'Amore,
a fare ai baci insidioso invito.

Amanti, alcun non sia cotanto ardito,
ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore
si sta qual angue ad attoscarvi il core
quel fiero intento: io 'l veggio e ve l'addito.

Io, ch'altre volte fui ne le amorose
insidie colto, or ben le riconosco,
e le discopro, o giovinetti, a voi:
quasi pemi di Tantalo, le rose
fansi a l'incontro e s'allontanar poi:
sol resta Amor che spira fiamma e toscò.

(¹) D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, vol. I, Madrid 1961⁴, pp. 365-66. Sul sonetto gongorino vd. anche il cenno di B. CROCE, *Góngora*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari 1941, pp. 300-1.

La dulce boca que a gustar convida
 un humor entre perlas destilado,
 y a no invidiar aquel licor sagrado
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
 amantes, no toquéis, si queréis vida,
 porque, entre un labio y otro colorado,
 Amor está, de su veneno armado,
 cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas que, a la Aurora,
 diréis que aljofaradas y olorosas
 se le cayeron del purpúreo seno.

Manzanas so de Tántalo, y no rosas,
 que después huyen del que incitan ahora;
 y solo del amor queda el veneno.

In Góngora è ripresa qualche parola-rima dell'italiano: *colorado* (Tasso: «colorito»), *rosas* (Tasso: «rose»); anche *convida* richiama la parola-rima tassesca «invito». Restando nell'ambito della distribuzione delle parole: su «Quel labbro» (a cui segue una relativa) si apre il sonetto tassiano; è come il titolo del componimento. Analogamente Góngora inizia con «La dulce boca» (parimente, segue la relativa). Il sonetto tassiano termina con la parola *tosco*; quello gongorino con *veneno*. Il vocativo *Amanti*, all'inizio della prima quartina, è fedelmente riprodotto da Góngora in identica posizione. Anche *Tántalo* è ripreso dallo spagnolo nello stesso verso, il dodicesimo, e nell'identica sede entro il verso.

E si direbbe che Góngora abbia voluto riprodurre anche certi giochi timbrici delle parole in rima: rime ricche o vere paronomasie, *fuore: fiore, addito: ardito, amorose: rose* (Góngora: *convida: vida, de Ida: escondida, sagrado: colorado, Aurora: ahora, olorosas: rosas*).

Solo in parte è conservato il gusto madrigalesco per le ripetizioni di radicali o intere parole o figure grammaticali: *1le rose, 12le rose; 3Amore, 5Amanti, 9amorose, 14Amor; 4insidioso, 10insidie; 7attoscarvi, 14tosco*; e i due vocativi agli identici destinatari: *5Amanti, 11o giovinetti*. (Góngora: *7veneno, 14veneno; 1as rosas, 12rosas; 5amantes, 7Amor* [allitterante con *armado*], *14amor*; i due imperativi negativi: *5no toquéis, 9No os engañen*).

È conservato inoltre l'ordine del movimento di presentazione della lusinga («Quel labbro che le rose han colorito, / molle si sporge e tumidetto in fuore») e rivelazione dell'insidia («spinto per arte, mi cred'io, d'Amore, / a fare ai baci insidioso invito»). Lusinga che poggia su sensazioni visive (*le rose han colorito; si*

sporge; *tumidetto*; *in fuore*; *spinto*) e tattili (*molle*): fino a sfiorare, grazie all'iperbato, la sinestesia (« molle si sporge »). Ma trionfa la sensazione visiva (« molle si sporge e tumidetto in fuore / spinto [...] »), data l'intoccabilità della bocca.

Góngora mantiene, anzi intensifica, ripetendolo, il movimento: non solo nei vv. 1-5, ma, più in breve, anche nei vv. 6-7 (lusinga: « [...] entre un labio y otro colorado »; insidia svelata: « Amor está, de su veneno armado »).

Una sorta di sinestesia si ha, grazie all'iperbato, per l'accostamento di *humor* (sensazione gustativa) e *perlas* (sensazione visiva): « un humor entre perlas destilado ».

Ma un forte scarto rispetto al modello tassesco è evidente nelle soluzioni sintattiche. Nel Tasso la prima quartina coincide in tutto col primo periodo; la seconda quartina comprende un nuovo periodo di discreta ampiezza, più una coppia di proposizioni principali coordinate. In Góngora colpisce anzitutto l'amplificazione sintattica: un unico periodo abbraccia le due quartine. Un'enorme prolessi (altro che "due epoche" della poesia gongorina!) stacca il complemento oggetto (*La dulce boca*; il tassesco *Quel labbro* è invece soggetto) dal verbo (*no toquéis*). È messo allo scoperto il forte nesso causale *porque*, implicito invece nel Tasso.

L'operazione di Góngora è governata forse da un intento retorico: trasferire, come aveva fatto il Casa, il sonetto dalla sfera dello stile medio a quella del sublime. In tal senso concorrono anche le nuove perifrasi (per es., « un humor entre perlas destilado », per il tassiano *baci*) e le due allusioni mitologiche aggiunte (vv. 3-4 e 9-11). D'altra parte, perifrasi (con nuove metafore: « humor [...] destilado », « perlas ») e allusioni mitologiche pongono in atto quell'evasione dalla realtà in cui consiste, secondo Dámaso Alonso, l'essenza dell'arte di Góngora.

La sontuosa sovrarealtà gongorina esclude il pronome *io* ⁽²⁾; lo scrittore è soltanto l'orgoglioso artefice e il celebratore di quel sopramondo « che si mostra e non si mostra » ⁽³⁾. Invece il Tasso, ancora alquanto ligio al "gusto" del petrarchismo (anche se molti dei colori della sua tavolozza erano estranei al Petrarca e ai petrar-

(²) Vd. sull'argomento le considerazioni di J. GULLÉN nella Prefazione ai *Sonetti funebri* di Góngora, traduz. di P. Chiara, Torino 1970, p. 6.

(³) J. GULLÉN, in *Sonetti funebri* cit., p. 7.

chisti), mette innanzi se stesso fin dal terzo verso (« mi cred'io »; dove *credo* varrà per 'lo so con certezza'). E, col procedimento delle *coblas capfinidas*, proprio il pronome *io* collega la sirma alla fronte: il predicatore esibisce se stesso quale persuasivo *exemplum* (« Io, ch'altre volte fui ne le amorse / insidie colto, or ben le riconosco ») non privo di enfasi (la coppia, a cavallo dell'inarcatura, « ben le riconosco / e le discopro [...] a voi » non è che una ripetizione sinonimica di « 'l veggio e ve l'addito » del v. 8). Presentare moralisticamente la propria esperienza come caso esemplare per negatività, « errore », era appunto caratteristico del petrarchismo: si pensi al tema usuale del sonetto d'esordio dei canzonieri. Naturalmente qui la denuncia del pericolo racchiude un omaggio indiretto alla bella: il Tynjanov avrebbe parlato d'un mutamento di funzione.

Inoltre vengono in mente altre implicazioni. Il sintagma (petrarcheggiante) « or ben le riconosco [le insidie] » richiama un passo simile della seconda terzina d'un sonetto giovanile del Tasso (*M'apre talor*): « ben riconosco in voi gl'inganni vostri ». La terzina è citata nell'*Aminta*; e ecco che proprio all'*Aminta*, al personaggio pseudo-autobiografico di Tirsi, rinvia qui l'autorappresentazione in veste di esperto disilluso che ammonisce gl'inesperti (« giovinetti ») innamorati (il ruolo appunto di *Aminta*).

In Góngora l'*io* è avvertibile negativamente, per la presenza esplicita della seconda persona (prima e seconda persona, si sa, s'implicano a vicenda): gli *amantes* destinatari del discorso. L'*io* taciuto è quello che svolge, anzi presenta le argomentazioni (*porque; diréis que*, presto contraddetto da *manzanas son de Tántalo*); che non si stacca un momento dal tema della bocca; e costruisce i propri illusionistici giochi prospettici: *La dulce boca* è complemento oggetto, eppure la prolessi e la grande distanza dal verbo, la mancata enunciazione del soggetto (*amantes* compare solo come vocativo), conferiscono a quell'espressione il valore di reale protagonista della proposizione (nonché dell'intera prima quartina: la bocca infatti è il soggetto della proposizione relativa, invece nel Tasso il *che* è compl. oggetto). Mentre dalla metafora del *humor* scaturisce coerentemente il paragone iperbolico col « licor sagrado / que a Júpiter ministra el garzón de Ida »; e la corrispondenza di *entre flor y flor* a *entre un labio y otro* conferisce un apparente carattere di necessità al paragone colla « sierpe escondida ».

L'opposizione lusinga/insidia è anche enunciabile come opposizione di apparenza a verità. Non stupisce che nel « culto plectro cordobés » (secondo la metonimia del Gracián) sia l'apparenza a raccogliere i modi più intensi: i nomi mitologici inseriti *ex novo* (*Júpiter, Ida, Aurora*) sono collocati tutti in posizione esposta; e pertanto è riprodotta scrupolosamente la *mise en relief* tassiana di *Tantalo* all'interno del verso, innanzi a cesura. Inoltre le uniche vere coppie (*entre un labio y otro* e *entre flor y flor* sono locuzioni fisse) pertengono alla lusinga, all'apparenza: « a gustar [...] y a no invidiar »; « aljofaradas y olorosas » (in posizione, ritmica e sintattica, di forte rilievo). L'irrealtà riscuote più predicati della realtà.

Se quello di Góngora è il mondo dell'iperbole, i suoi drammi verteranno sui temi supremi: la vita e la morte (« no toquéis si queréis vida »). E le metafore non patiranno attenuazioni, ma anzi si sovrapporranno perfettamente al *comparé*. Nel Tasso l'assoluto *le rose*, del v. 12, risulta poco sorprendente; la metafora è preparata dall'*incipit* del sonetto: « Quel labbro che le rose han colorito »; Góngora invece, senz'alcuna preparazione: « No os engañen las rosas » (v. 9); così come non tollera un enunciato quale « quasi pomi di Tantalo »: « manzanas son de Tántalo, y no rosas » (contrasto tra oggetti mitici — i pomi di Tantalo e le rose dell'Aurora —, iperboli assolute).

MICROSCOPIA D'UN MADRIGALE

È regio questo lauro
 ch'in queste erbose sponde
 verdeggia con sì belle e vaghe fronde.
 Dunque tanto superba
 non sia ruvida mano
 che ne tessa corona: anzi lontano
 stia da le verdi foglie
 chi per indegno crin giammai le coglie;
 ma qui tra i fonti e i rivi e i fiori e l'erba
 chi suol portarla d'oro
 se la faccia d'alloro.

In breve, e molto prosaicamente, la lode iperbolica è questa:
 « Laura è degna soltanto di spiriti nobili (alla lettera e per metafora, naturalmente, secondo l'ideologia predominante nell'età del Tasso): anzi dei più nobili di tutti, quelli regi; per i quali è il miglior premio e ornamento. »

La serie dei nessi raziocinanti (*dunque, anzi, ma*) dà al compimento un'apparenza di logica necessità; mentre il travestimento metaforico (il *vehicle*, secondo la terminologia di I. A. Richards), estraniandolo, lo impreziosisce: è come un principio, un accenno di fiaba, se non di mito addirittura.

Il « terreno » (proseguendo col linguaggio del Richards) d'incontro di *tenor* (o, alla francese, « comparato ») e *vehicle* (o « comparante ») è costituito dal gioco paronomastico, accolto come canonico dall'eredità petrarchesca, *Laura ~ lauro*. E notiamo subito che a *lauro* del v. 1 segue, nell'ultimo verso del madrigale, l'allotropo (anch'esso petrarchesco, *ergo* tassiano) *alloro*. Il fenomeno ha riscontro già nella stesura, certo anteriore, tramandata dalle *Gioie di Rime et Prose del Sig. Torquato Tasso*, Quinta e Sesta Parte (Ferrara 1587):

Questo bel *lauro* è regio,
 ch'in queste erbose sponde
 verdeggia con sì belle e vaghe fronde.
 Non colga ardità mano
 dunque le verdi foglie,
 ché punita sarà se mai le coglie;
 ma chi la porta d'oro
 faccia corona ancor del novo *alloro*.

Trà il primo e l'ultimo verso, la metafora arborea riceve una serie di determinazioni (*verdeggia con sì belle e vaghe fronde; verdi foglie; e le attualizzazioni spaziali: in queste erbose sponde; qui tra i fonti e i rivi e i fiori e l'erba*, quest'ultima ancora mancante nella redazione delle *Gioie*) che precisano la floridezza della pianta sempreverde, e il carattere idillico (e il *locus amoenus* è per tradizione, e per il Tasso in particolare, associato al tema amoroso: « Sti silenzi, sta virdura, / Sti muntagni, sti vallati / L'ha criatu la natura / Pri li cori innamorati » ⁽¹⁾) del paesaggio in cui prospera. Se, naturalmente, l'allusione a Laura permane in tutto il componimento, è notevole nondimeno come il *vehicle* finisca col vivere di vita quasi autonoma. Dalla metafora iniziale dell'alloro scaturisce quella della corona trionfale, allusiva al desiderio del possesso di Laura. Qui però il « terreno » d'incontro è diventato del tutto astratto, puramente concettuale: oltre l'idea di desiderabilità null'altro accomuna *tenor* e *vehicle*. Peraltro non c'è stato un vero slittamento dalla metafora all'allegoria (dove ogni parti-

(1) GIOVANNI MELI, *La bucolica, Idiliu I.*

colare dev'essere funzionale e suscettibile di almeno due significati): lo scorcio paesistico dei vv. 2 e 9 è assolutamente univoco.

Il passaggio del latineggiante *lauro* al più immediato, in quanto privo di speciali connotazioni, *alloro* appare quindi motivato dall'effettivo movimento dell'immaginazione: il nesso tra l'albero e la donna si è venuto assottigliando.

Sarebbe infatti inutile invocare ragioni metriche. Il madrigale è del tipo dove il primo verso, qui vera cellula germinale del componimento, resta irrelato, quindi *lauro* non può rimare, e la forma *lauro* in fine di componimento (che si sarebbe trascinato un *auro* al v. 10) avrebbe contraddetto alla norma (a parte il fatto che, salvo ragioni speciali, una rima univoca è, ritmicamente, una ciclica, basandosi il ritmo sul principio della ripetizione imperfetta). Ma nelle *Gioie* il primo verso non terminava con *lauro* (il passaggio al prolettico « È regio questo lauro » — così simile e un altro *incipit* di madrigale, « Secco è l'arbor gentile » — sarà dovuto a ricerca di maggior intensità espressiva); eppure, s'è visto, il componimento si chiudeva già col doppiante *alloro* ⁽²⁾.

La ripetizione (variata) ha un suo valore ritmico che altri fatti confermano. Il madrigale s'inizia con un periodo che abbraccia tre versi: un gruppo ascendente di due settenari e un endecasillabo; la lode si espande con tranquilla gioia. Segue la deprecazione che occupa la parte centrale: cinque versi, ancora un gruppo ascendente (suddivisibile in due gruppi, ascendenti, di due settenari e un endecasillabo, e un settenario e un endecasillabo). Non a caso qui sono gli unici *enjambements*; il discorso ha un carattere enfatico, intimidatorio; si noti anche la gradazione: « Dunque tanto superba / non sia [...]: anzi lontano / stia [...] »; ma la relativamente violenta « gesticolazione prosodica » ⁽³⁾ è imbrigliata nel fondamentale schema ritmico determinato dal primo periodo del madrigale. Gli ultimi tre versi presentano lo schema invertito del primo periodo: un gruppo discendente di un endecasillabo e due settenari.

Principio e fine si corrispondono specularmente: se si aggiunge il parallelismo tra il v. 2 (« [...] in queste erbose sponde ») e il v. 10 (« [...] qui tra i fonti e i rivi e i fiori e l'erba »), diventa evidente che il madrigale stesso è una corona galantemente intrecciata per Laura.

ARNALDO DI BENEDETTO

⁽²⁾ Il discorso fatto fin qui ha qualche pertinenza con quanto osservato da F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze 1957, pp. 48-49.

⁽³⁾ Vd. I. FÓNAGY, *Il linguaggio poetico: forma e funzione*, in AA. VV., *I problemi attuali della linguistica*, Milano 1968, pp. 94 sgg.