

STUDI TASSIANI

N. 69

Direttore Scientifico:
FRANCO TOMASI

Comitato Scientifico:
GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ, ANTONIO DANIELE, BERNHARD HUSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO

Redazione:
LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI,
VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI

Direttore Responsabile:
MARIA E. MANCA

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione
vanno inviate al
Centro di Studi Tassiani
c/o Biblioteca "A. Mai" - Piazza Vecchia n. 15
24129 Bergamo (Italia)

Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece
a quanto previsto nel Bando.
Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori
riportate in calce alla rivista.

Per l'abbonamento a «Studi tassiani» si prega di rivolgersi a
info@bibliotecamai.org

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA, 15

INDICE

PREMESSA di FRANCO TOMMASI	7
SAGGI E STUDI	
MASSIMO COLELLA, <i>Torquato Tasso e il «De fuga saeculi» di Sant' Ambrogio. Una nuova fonte (e altro) per il «Monte Oliveto»</i> [Premio Tasso 2020]	9
YUJI MURASE, <i>Some effects of separated direct speech in Tasso's «Gerusalemme liberata»</i> [Premio Tasso 2020]	55
MASSIMO COLELLA, <i>«Voi avete albergato le Muse fra' negozi». La tensione desiderativa delle fughe perenni ne «Il Malpiglio secondo»</i>	75
SERENA NARDELLA, <i>«Rimovere il velo da la scena». Sul mutamento linguistico della «Conquistata»</i>	107
ELENA DE BORTOLI, <i>I libri storici dell' Antico Testamento nella «Gerusalemme conquistata»: quattro figure esemplari</i>	125
ELENA BILANCIA, <i>Encomio, idolatria e purgazione nel «Cataneo ovvero de gli idoli» e nel progetto editoriale delle «Rime» di Torquato Tasso</i>	139
MARIKA INCANDELA, <i>Osservazioni su strutture e forme della canzone «Osanna»</i>	155
SELENE SCARSI, <i>A recently-discovered Addition to the Poems in Praise of Violante Visconti: an unpublished, and hitherto unknown, Autograph Canzone in Bernardo Tasso's Hand</i>	183
MISCELLANEA	
MATTIA PERICO, <i>La risata Liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo</i>	189
GIORNATA TASSIANA 2021	
UBERTO MOTTA, <i>«Che le carte non fosser come l' arene del mare». Sul corpus dei «Dialoghi»</i>	201
RECENSIONI	227
NOTIZIARIO	245
NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI	253
ABSTRACT E KEYWORDS	259

ENCOMIO, IDOLATRIA E PURGAZIONE NEL
«CATANEO OVERO DE GLI IDOLI»
E NEL PROGETTO EDITORIALE DELLE «RIME» DI TORQUATO TASSO

I.

La lirica d'occasione e d'encomio ricopre durante il Cinquecento una funzione fondamentale nel mestiere del poeta, chiamato a celebrare i momenti salienti della vita di corte e a ritrarre effigi dei suoi protettori.¹ Impegno costante nella carriera tassiana, a questo indirizzo si rivolge in particolare la parte seconda e centrale delle *Rime*, stampata a Brescia per i tipi di Marchetti nel 1593 e dedicata alle composizioni in lode di uomini e, in maggior numero, di donne illustri. La celebrazione poetica dei principi rappresenta inoltre un'occasione di riflessione teorica nel dialogo del *Cataneo overo de gli idoli*, il quale, redatto nel 1585, risulta strettamente correlato all'ideazione e alla sistemazione di questa seconda parte.² Estendendo la portata delle tesi esposte nel dialogo sulla creazione di idoli poetici e sulla necessità di una purgazione del linguaggio poetico sembra altresì possibile rintracciare nel movente encomiastico il principio strutturale sotteso all'intera raccolta delle *Rime*, in quanto fondamento dello stesso discorso lirico. La retorica epidittica influisce infatti,

1 Il numero di contributi sulla prassi encomiastica nella lirica cinquecentesca è, almeno in ambito italiano, ancora piuttosto esiguo. Per il contesto francese si può fare riferimento ai saggi raccolti in *L'éloge du prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, a cura di Isabelle Cogitore e Francis Goyet, Grenoble, Ellug, 2003, mentre per l'area iberica si veda *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, a cura di Juan Matas, José María Micó Juan, Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

2 Il dialogo mette in scena la conversazione tra un Forestiero Napoletano, Maurizio Cataneo e Alessandro Vitelli, avvenuta nel palazzo romano di Monte Giordano del cardinale Ippolito d'Este, a proposito della maniera più conveniente di lodare i principi. Il testo si legge in TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, ed. crit. a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, pp. 683-722. Di qui in avanti i dialoghi verranno citati da questa edizione riportando solamente il titolo abbreviato e il numero di pagina, seguito dal paragrafo. Si segnala inoltre la prossima pubblicazione, per la collana «I classici della letteratura europea» di Bompiani, di un'edizione integrale commentata dei *Dialoghi* tassiani: un progetto coordinato da Uberto Motta, Giacomo Vagni e Federica Alziati presso l'Università di Friburgo e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica. Sul rapporto tra il *Cataneo overo de gli idoli* e la lirica encomiastica di Tasso cfr. MATTEO RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49, dove si parla dell'intenzione tassiana di dotare la lirica d'encomio «di uno statuto, di una legittimità, di una genealogia», p. 23. Per una recente lettura del *Cataneo* e dei dialoghi degli anni '84-'85 cfr. FEDERICA ALZIATI, «Io son Tasso»: consapevolezza poetica e ambizioni sociali. *Un percorso di lettura tra i dialoghi del 1584-1585*, «Testo», LXXV, 2018, 1, pp. 29-46.

a livello macrostrutturale, sugli obiettivi della suddivisione tematica in liriche amorose, encomiastiche e sacre, così come sulla funzione dell'apparato di autocommento con cui Tasso intendeva erigere, più che un canzoniere petrarchescamente inteso, il proprio *monumentum* lirico.³

All'altezza della stesura del dialogo il progetto editoriale dell'opera di Tasso era limitato alla volontà di stampare le prose separatamente dai versi e solo a partire dal 1588 le lettere registrano la concretizzazione dell'idea di tripartire le rime in «amori», «lodi» e «composizioni sacre o spirituali».⁴ Che la celebrazione vi ricopra un ruolo centrale lo si intuisce soprattutto dalla lettera n. 1335, dove Tasso specifica che «nel primo volume de le poesie vorrei che si pubblicassero gli Amori; nel secondo, le Laudi e gli Encomi de' principi e de le donne illustri; nel terzo, le cose sacre, o almeno in laude de' prelati».⁵ Questa partizione tematica, su cui si sono basati i più recenti sforzi filologici, è un'innovazione strutturale che non si limita alla funzione di architettura esterna per raccogliere materiali altrimenti eterogenei.⁶ Sembra anzi che Tasso volesse imprimere alla macrostruttura delle *Rime* la logica di un percorso ascendente verso il sacro, in cui la relazione tra le diverse parti dell'opera aspira alla glorificazione del poeta e della parola poetica, in un crescendo parallelo al valore dell'oggetto cantato.

La struttura del *liber* di poesia d'autore aveva conosciuto nel corso del secolo importanti rielaborazioni rispetto al canone imposto dal modello *Canzoniere*. A partire dagli anni '60 si era affermata la tendenza a costruire il prodotto editoriale posteriormente rispetto al momento della scrittura, tramite la ripresa

3 Altri studi hanno già osservato la pervasività del movente epidittico nella lirica tassiana, tanto nei singoli testi quanto nell'innovativa suddivisione tematica fra le diverse parti della raccolta. Su questo cfr. ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e Critica», ix, 1984, pp. 78-121: 80, mentre sulla sezione encomiastica cfr. in particolare ROSSANO PESTARINO, *Appunti sulla «Seconda parte» delle rime tassiane (1593): il trittico d'apertura*, «Strumenti critici», ii, 2019, pp. 165-194:174. Per la funzione dell'apparato di commento delle *Rime* cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Commento e autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, vol. ii, pp. 231-244.

4 Cfr. TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, (d'ora in avanti indicate con l'abbreviazione *Let.* seguita da numero, destinatario e data), 363, a Don Angelo Grillo, 1585 e *Let.*, 1183, ad Antonio Costantini, 1589.

5 *Let.*, 1335, a Giovanni Giolito, 1591.

6 Su questa divisione, a seguito degli studi della scuola pavese, si basa attualmente l'edizione critica delle *Rime* per l'Edizione Nazionale delle opere di Torquato Tasso. Ad oggi sono state pubblicate la *Prima parte*, secondo le lezioni del codice Chigiano L VIII 302, (2004) e della stampa Osanna, Mantova, 1591, (2016), e la *Terza parte* (2006). Per il quadro generale della situazione filologica delle *Rime* cfr. VANIA DE MALDÉ, *Le Rime tassiane tra filologia e critica, per un bilancio dell'ultimo decennio di studi*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno internazionale, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. i, pp. 317-332.

di testi già scritti e talvolta già editi con l'intento di raccogliere in un dispositivo ordinatore materiali prodotti in altri tempi e per diverse occasioni.⁷ A tale prassi è riconducibile il travagliato lavoro variantistico, antologico e strutturale a cui Tasso sottopone la produzione lirica, che lo vede instancabilmente limare la selezione dei testi, rinnovare e chiosare in tempi maturi componimenti anche remoti, «riverberando in essi, e nella struttura che intende attribuire al contenitore libro, il progressivo mutare degli orizzonti teorici che si profila nel corso della sua esperienza di poeta».⁸ L'idea di «canzoniere» come libro unitario, veicolante la narrazione di un «io» lirico, viveva del resto un momento di rivalutazione in cui emergeva la volontà di sperimentare forme alternative alla struttura tipicamente bipartita dei *Fragmenta*. Si favoriva quindi la ricerca di nuovi sistemi formali, capaci di accogliere un fare poetico sempre più specializzato su aree tematiche diverse dal canone amoroso e petrarchesco. Il progetto tassiano, pur nella sua novità, si allinea piuttosto coerentemente con alcune delle scelte editoriali compiute dalla generazione precedente, che aveva aggiunto altre divisioni a quelle tradizionali delle raccolte liriche. Precoce esempio era stato quello di Alessandro Vellutello, che nel 1525 pubblica un commento a Petrarca annettendo una terza parte alle rime *In vita e In morte di madonna Laura*, contenente gli encomi e altri testi d'occasione: a partire da quel modello i componimenti di carattere altro rispetto a quello amoroso venivano generalmente inseriti alla fine dei canzonieri invece di essere liberamente mescolati agli altri testi.⁹

Sulla scelta tassiana di dedicare a questo tipo di produzione una sezione sostanziosa delle *Rime*, le riflessioni affidate al *Cataneo ovvero de gli idoli* forniscono preziose indicazioni autoriali e rispondono, tra l'altro, all'esigenza teorica di definire l'oggetto e le competenze del discorso lirico, sfuggente ancora a quest'altezza a sistemazioni definitive nella griglia dell'imitazione aristotelica. Già nel dialogo della *Cavaletta*, che col *Cataneo* forma un dittico di materia poetica, l'autore accomuna la lode degli eroi e dei re alla poesia amorosa, riunendole sotto l'ambito della lirica: «ne' versi lirici gli amori de le donne e de' fanciulli sono stati cantati, ma più altamente le lodi de' re e de gli eroi».¹⁰ A questo passo fa da eco il dialogo sugli idoli, in cui seguendo il

7 Cfr. FRANCO TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Franco Tomasi e Alessandro Metlica, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, pp. 11-36 e SILVIA LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema del canzoniere*, «Strumenti critici», XIII, 1979, pp. 265-300.

8 TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, cit., p. 13.

9 Cfr. GINO BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992, pp. 55-88 e SIMONE ALBONICO, *Ordine e numero: studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27.

10 *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, p. 619, 16.

precetto platonico di sottomissione del fine poetico al politico, Tasso crea un sistema di corrispondenze tra forme di governo e generi imitativi:

Dunque, volgendo il ragionamento a le migliori forme del governo, a quel di molti assegnarem la comedia come sua propria; a quella de' pochi valorosi e de' prudenti la tragedia; e al principato d'un solo i poemi eroici e l'altre composizioni ne le quali si celebrano l'operazioni de' principi e de' cavalieri.¹¹

Nel procedere della discussione vengono però prese in esame tre tipologie di poesia: la lirica amorosa, sostanzialmente esclusa dalle varie forme di governo a causa dei suoi aspetti più lascivi, la poesia in lode dei principi, definita appunto «eroica» e accumulata al poema, e la lirica sacra. Quest'ultima, composta da salmi e inni, spetta più precisamente

a questa nuova repubblica de' sacerdoti e a questo sacro regno che diciam pontificato, non conosciuto da Aristotele né da Platone, si dee conceder una specie di poesia così differente da tutte l'altre, com'egli è diverso da tutti gli altri principati e dagli altri imperi.¹²

Si tratta in ogni caso di sotto-generi che possono essere assimilati all'interno di una retorica squisitamente epidittica, di celebrazione del soggetto cantato, e che significativamente corrispondono alle tre sezioni prospettate per la pubblicazione delle *Rime*.¹³ La relazione fra genere dimostrativo e discorso lirico risale alla tradizione classica e risiede innanzitutto nella condanna platonica della *mimesis*, secondo la quale erano però ammessi nella repubblica inni ed encomi in quanto garanti di un carattere educativo dell'imitazione.¹⁴ Platone li distingue a seconda dell'oggetto della lode: l'encomio è dedicato agli «uomini virtuosi» mentre gli inni si rivolgono agli dei. Nel dialogo sugli idoli Tasso assegna gli encomi dei principi alle corti cristiane e gli inni e i salmi alla corte romana e papale, in una ripartizione fra lode degli uomini virtuosi e lode del sacro che riprende da vicino quella platonica e che similmente si riflette nella divisione delle ultime due sezioni delle *Rime* in encomi dei principi e lodi delle «cose sacre». La celebrazione sembra dunque porsi come scopo ed elemento specifico della poesia lirica, come Tasso ripete ancora nei *Discorsi del poema eroico* dove a proposito del poeta lirico si legge che «benché alcuna volta mostri timore di cantar le cose grandi, come dimostrò Orazio, tuttavolta il suo proprio soggetto sono le lodi degli iddii e degli eroi».¹⁵

11 *Cataneo*, p. 706, 58-59.

12 *Ivi*, p. 708, 68.

13 Ma si noti che la glorificazione intesa da Tasso valeva, come si dice in apertura del dialogo, tanto per i «celebrati» quanto per i «celebratori», *Cataneo*, p. 688, 4.

14 Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X, 603D-607.

15 Cfr. TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 223.

La riscoperta dei lirici greci e latini, in particolare di Pindaro e Orazio, aveva contribuito al tentativo di ricondurre anche la lirica volgare nel circuito del classicismo. Nel 1573 Agnolo Segni pubblicava le *Lezioni intorno alla poesia*, in cui la lirica di Petrarca, al pari di quella oraziana e pindarica, veniva assegnata alla specie degli encomi e dei «treni»:

Encomii sono molte de le ode d'Orazio e quelle di Pindaro apresso i Greci. Le rime del nostro Petrarca e sotto questi e sotto i treni secondo me si possono collocare: sotto gli encomii perché celebra una donna, sotto i treni perché si lamenta come sapete. Sarà adunque il Petrarca poeta lirico et il suo poema citarodia secondo Platone e secondo lui stesso che dice di lui: «E la cetera mia conversa in pianto».¹⁶

La lettura del Segni operava una particolare fusione tra dottrina platonica e aristotelica dell'imitazione, ma com'è stato osservato il riferimento all'encomio non intendeva solo individuare e caratterizzare una particolare «spezie» di poesia, quanto piuttosto rileggere in chiave classica la lirica moderna nel suo insieme, che trovava dunque «nella lode il suo scopo principale e la modalità prevalente».¹⁷ «L'artificio del lodare» di cui Tasso parla nel dialogo non sarebbe allora da intendere come esclusivamente rivolto alla poesia d'occasione e di celebrazione del potere ma piuttosto in quanto soggetto proprio ed essenziale della lirica in sé. Una traccia si può leggere già in un passo della *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa* che riprende la poetica oraziana:

Aggiungasi, che 'l sonetto è parte o specie della lirica poesia; e la lirica poesia, come nella Poetica d'Orazio si legge, canta degli Dii e degli Eroi:

Musa dedit fidibus divos puerosque Deorum.

Ed altrove:

Quem virum, aut Heroa lyra vel acri

Tibia sumis celebrare, Clio?

Quem Deum, etc.¹⁸

Se encomi e inni trovano dunque il riscontro della tradizione classica, come si vedrà in seguito la messa a sistema della lirica lasciva e amorosa risul-

¹⁶ Il trattato di Segni si legge in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, pp. 7-100: 95, ma cfr. anche NICOLA GARDINI, *Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le «Lezioni intorno alla poesia» di Agnolo Segni*, «Studi Italiani», VIII, 1995, pp. 29-45: 16.

¹⁷ RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, cit., p. 24.

¹⁸ TORQUATO TASSO, *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II, pp. 115-134: 119, (la *Lezione* si legge in riproduzione anastatica in appendice al saggio di ENZA BIAGINI, *Torquato Tasso e la Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal ec., di Monsignor della Casa*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., II, pp. 457-496).

ta agli occhi di Tasso maggiormente problematica. Nel dialogo sugli idoli sorge a tal proposito la perplessità del più giovane dei tre interlocutori, Alessandro Vitelli, che si domanda «in qual forma di governo o 'n qual corte si concederà luogo a le poesie amoroze». Questo tipo di poesia, insieme a quella eroica su cui si incentra il dialogo, viene definita come la più soggetta a cadere in forme di idolatria: il Forestiero Napoletano qui deve confrontarsi con lo statuto ingannevole dell'imitazione poetica e, al contempo, legittimarne l'uso in chiave cristiana, in quanto strumento necessario al poetare. Per questo motivo nel corso della discussione viene prospettata la necessità di depurare il linguaggio poetico dai *phantasmata* che può generare, organizzando gerarchicamente i termini della celebrazione lirica.

2.

Le considerazioni intorno alla facoltà poetica, quasi divina, di creare idoli rappresentano il soggetto centrale del dialogo e tuttavia non si esauriscono in esso, alcuni concetti qui solo embrionalmente accennati trovano riverberi fino agli ultimi scritti tassiani. Il problema degli idoli chiama del resto in causa alcune fra le maggiori questioni etico-estetiche affrontate dalla cultura post-tridentina, rimandando al complesso rapporto fra realtà e immagine, o per dir meglio fra immaginazione, verità e rappresentazione.¹⁹ Da un lato Riforma e Controriforma avevano sollevato l'antico diverbio teologico legato alle immagini sacre, al loro contenuto e al loro utilizzo;²⁰ dall'altro il pensiero ermetico restituito dalla scuola ficiniana aveva arricchito la riflessione intorno al binomio parola-immagine di nuove suggestioni, come tra l'altro testimonia l'interesse rinascimentale, ma anche tassiano, per l'emblematica e la scrittura geroglifica.²¹

19 Per un'approfondita analisi della riflessione estetica di Tasso e più in generale sulla concezione tardo-rinascimentale dell'*imaginatio*, si rimanda al volume di EMILIO RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002 e in particolare al cap. III, *L'arte e la fantasia tra dialoghi e «Discorsi del poema eroico»*, pp. 159-232, dove si ripercorre la polemica sugli idoli suscitata dalla *Difesa sopra Dante* di Jacopo Mazzoni. Sulle medesime questioni si veda anche CLAUDIO SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico di Tasso*, in *Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, a cura di Claudio Scarpati ed Eraldo Bellini, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 1-34.

20 Al 3 dicembre 1563 risale il decreto XXV del Concilio di Trento: «Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini». Il decreto giustificava l'uso delle immagini sacre a scopo didattico, condannato invece fermamente da riformisti come Calvino che a Ginevra arrivò a proibire ogni forma di rappresentazione. Queste prese di posizione diedero adito a numerosi dibattiti, per i quali cfr. il capitolo *Idolatria, immaginazione, poesia*, in ERMINIA ARDISSINO, *«L'aspra tragedia». Poesia e sacro nel Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 80 e FRANCESCO IOVINE, *La «licenza del fingere». Note per una lettura della «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 103.

21 Interesse segnalato dall'ultimo dei dialoghi di Tasso, *Il Conte ovvero de le imprese* (1594), in cui si ragiona a proposito del valore simbolico e allegorico di imprese e geroglifici,

Nel dialogo sugli idoli l'attenzione ricade in particolare sulle implicazioni etiche del potere immaginifico della parola.²² Quella degli *idola* si poneva all'autore innanzitutto come problematica filosofico-retorica, nella misura in cui veniva affrontata dal punto di vista del *logos* nel *Sofista* platonico. Si trattava anche e soprattutto di realizzare un'apologia del poeta di professione, del suo ruolo primario nel sistema sociale e della capacità conoscitiva che doveva essere attribuita alla poesia, di contro a tutta una scuola di pensiero tendente a relegare le arti imitative al solo campo della falsa apparenza, dunque al gioco e alla *delectatio*. Tasso rivendica invece, com'è noto, una posizione di responsabilità e prestigio in cui l'imitazione risponde «all'imperativo etico di fare una poesia che dipinga nella mente del lettore modelli edificanti».²³ Enunciata in apertura dei *Discorsi del poema eroico*, tale concezione lascia emergere il carattere eminentemente pedagogico, sebbene aristocratico ed elitario, della poetica tassiana:

I poemi eroici, e i discorsi intorno a l'arte, e il modo del comporli a niuno ragionevolmente dovrebbero esser più cari che a coloro i quali leggono volentieri azioni somiglianti a le proprie operazioni ed a quelle de' lor maggiori: perciò che si veggono messa innanzi quasi un'immagine di quella gloria per la quale essi sono stimati a gli altri superiori; e riconoscendo le virtù del padre e de gli avi, se non più belle, almeno più ornate con vari e diversi lumi de la poesia, cercano di conformar l'animo loro a quello esempio; e l'intelletto loro medesimo è il pittore che va dipingendo ne l'anima a quella similitudine le forme de la fortezza, de la temperanza, de la prudenza, de la giustizia, de la fede, e de la pietà, e de la religione, e d'ogni altra virtù, la quale o sia acquistata per lunga esercitazione o infusa per grazia divina.²⁴

Nascendo dalla facoltà immaginativa del poeta, nei *Discorsi* platonica-mente definito «factor degli idoli», la poesia rischia di proporre immagini vuote, meri simulacri: derive inammissibili per un Tasso che, in particolar modo negli anni di elaborazione del dialogo, acuiva la sua ricerca in direzione di una poetica confacente agli occhi della corte romana e papale.²⁵ Oltre alla

abbracciando tematiche che fanno da eco a molti dei concetti già esposti nel *Cataneo*. Cfr. MARIO ANDREA RIGONI, *Un dialogo del Tasso: dalla parola geroglifico*, «Lettere Italiane», xxiv, 1972, pp. 30-45.

22 È bene però ricordare che la riflessione di Tasso sul significato allegorico della parola, così come l'interesse verso Agostino, Plutarco, Boccaccio, sono ben più antichi del dialogo, dove si riversano meditazioni iniziate almeno nel 1575 e che continuano lungo tutto il corso della sua esperienza letteraria. Cfr. MARIA TERESA GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio»*, Napoli, Est, 2002.

23 ARDISSINO, «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro nel Tasso*, cit., p. 83.

24 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 61.

25 Ricerca che continuava, in quel periodo, tanto per la lirica quanto per il poema, cfr. *Let.*, 48, a Curzio Ardzio, 25 febbraio 1585: «E se ne l'istorie sacre si leggono gli amori di Tarbi figliola del re d'Etiopia con Mosè, di Bersabè con David, di Cosbe madianite con Zambria, e gli abbracciamenti di Salomone con tante concubine, si può tollerare facilmente alcuna simile

riflessione di carattere etico-religioso sull'idolatria, riguardante nello specifico la deificazione poetica di soggetti che rappresentano la divinità, ma non lo sono effettivamente, nel dialogo affiorano speculazioni di natura estetica volte a ragionare più ampiamente sulle possibilità conoscitive affidate alla poesia. Riassumendo e concentrando un'ingente mole di questioni, fonti, allusioni, l'autore cerca di ricomporre nel *Cataneo* una teoria della significazione allegorica secondo la tradizione classico-cristiana, in cui l'intento ricreativo e dilettevole della poesia non viene rinnegato ma riletto alla luce di una più alta ambizione teologico-gnoseologica.²⁶

È seguendo questo principio che nel dialogo viene formulata la necessità di una «purgazione» del linguaggio lirico. Nella discussione esordiale sulla canzone encomiastica di Annibal Caro e l'inno di Pierre de Ronsard, a proposito di chi abbia più convenientemente poetato, il giudizio rimane di fatto in sospeso: entrambi vengono accusati di idolatria per aver paragonato i soggetti della lode agli idoli dei pagani, creando a loro volta simulacri fallaci. L'opposizione che il Forestiero Napoletano muove nei confronti dei due poeti è in primo luogo l'aver chiamato «idoli» le divinità pagane, ovvero «propriamente l'imagini ne le quali erano adorati dal volgo sciocco, che non s'accorgeva de l'inganno e attribuiva a la creatura quel ch'è proprio del creatore».²⁷ Tasso recupera qui il tema scritturale dell'idolatria secondo il precetto paolino, portando avanti un'invettiva contro coloro i quali «commutaverunt veritatem Dei in mendacium et coluerunt et servierunt creaturae potius quam Creatori».²⁸ Come aveva già fatto lo stesso Annibal Caro in risposta alle critiche ricevute da Lodovico Castelvetro intorno alla canzone sui reali francesi presa in esame nel dialogo, Tasso si premura di distinguere nettamente l'immagine dall'effettiva essenza delle cose, le *res* dai *verba*.²⁹ Da tali premesse nasce la discussione fra il Forestiero Napoletano e Maurizio Cataneo, dunque tra il poeta e il teologo, che occupa tutta la parte centrale del dialogo.

I due personaggi dissertano sulla liceità della deificazione poetica nell'ambito di una glorificazione che si vuole cristiana, tentando di definire in ultima analisi se al poeta sia concesso o meno l'artificio della finzione e

invenzione nel mio poema, la quale è dirizzata a buon fine ed a lodevole, e fa quell'effetto di purgar gli animi, tanto necessario ne la poesia».

²⁶ Cfr. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, cit., p. 163.

²⁷ *Cataneo*, p. 690, 9.

²⁸ *Epistola ai romani*, I, 25. Il passo è citato in relazione al dialogo da GIACOMO JORI, *Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai «Dialoghi» al «Mondo creato»*, «Italianistica», xxv, 1995, pp. 395-410: 395.

²⁹ Castelvetro spiegava «idolo» per «Dio», mentre il Caro ribatte che «Idolo, per se stesso, non so che significhi altro che imagine: e tra' cristiani quella imagine e quel soggetto che i gentili adorano per iddii». Cfr. ANNIBAL CARO, *Apologia, Risentimento del Predella*, in *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974, p. 143.

quindi dell'imitazione verosimile. Cataneo nega l'utilità e la bontà non solo di qualsiasi falsità in poesia, ma anche di ogni finzione, trovando però la ferma opposizione del Forestiero secondo cui il poeta «è simile a colui che forma le parabole, e dee meritar loda a' nostri tempi e ne la nostra religione: e s'a lui non sarà lecito il fingere, non sarà lecito il poetare [...]».³⁰ Per la lirica valgono allora le possibilità prospettate per il poema eroico, ovvero il fingere «significando», o ancora, il «significare assomigliando».³¹ Un poeta che compie tale operazione è degno di lode perché le immagini così generate sono tanto utili ed edificanti, come le parabole, quanto giuste perché specchio del divino. La poetica tassiana non può che esprimersi attraverso la figurazione, essendo il poeta «facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, e in ciò simile al divino teologo, che forma l'imagini e comanda che si facciano».³²

Alle obiezioni del personaggio Cataneo riguardo l'opportunità della finzione, il Forestiero oppone le tesi già esposte in difesa della *Liberata* durante lo stesso anno di composizione del dialogo, rinnovando il rapporto fra immaginazione e creazione degli idoli che concede al poeta la «podestà meravigliosa» di artefare le immagini e rende «i miracoli de la poesia» paragonabili a «quelli de l'arte magica».³³ Su questo «miracolo» si basa lo statuto ontologico dell'imitazione, che evitando di scadere in atteggiamenti idolatrici diviene anzi veicolo di un percorso di liberazione dalla schiavitù dell'apparenza.³⁴ Nel dialogo non si arriva a invocare una poesia priva di immagini ma si esprime l'urgenza di rinnovarla con «nuove e più sante» figurazioni, utili a rendere il linguaggio significativamente ornato e a creare un effetto di *pathos* che disponga l'animo alla ricezione di più alte verità.³⁵ Se tuttavia nell'antichità pagana il falso era ritenuto quantomeno

30 *Cataneo*, p. 701, 42.

31 *Ibidem*, 43.

32 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 89.

33 *Cataneo*, p. 600, 37. Come si ricorda in ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*». *Poesia e sacro nel Tasso*, cit., pp. 84-85, il brano sembra essere ripreso da una citazione tratta dall'*Asclepius* del *Corpus Hermeticum* e riportata nel *De civitate dei* agostiniano, che Tasso conosceva probabilmente anche nella versione ficiniana. Sull'*Apologia* tassiana resta fondamentale il contributo di GUIDO BALDASSARRI, *L'Apologia del Tasso e la "maniera platonica"*, in *Letteratura e Critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, vol. IV, pp. 223-251.

34 *Let.*, 1064, a Don Angelo Grillo: «Io non ho voluto esser idolatra: laonde non è maraviglia se le parole m'avessero potuto condurre sino a la China, o in altra più remota parte, ove per opera de' padri del Gesù gl'idoli sono cacciati da la fede e da le parole di Cristo. La nostra fede è, come sapete, fondata sovra le parole: la Sapienza è Verbo, e Dio stesso è Verbo, e co 'l Verbo fu creato il mondo. E bench' il cielo e la terra trapasse, non trapasserebbono invano le sue parole».

35 Il concetto è ripreso da Tasso anche nel *Conte*, p. 1037, 22-23: «F.N.: "[...] Tuttavolta è possibile che di queste lettere barbariche, o segni più tosto, che noi riguardiamo ne l'obelisco, fosse umano o diabolico il ritrovamento, e io vorrei averne qualche notizia o, come di cosa umana, per saperla, o per guardarmene, s'ella fosse in altro modo ritrovata.» Conte: «In qualunque modo ella avesse principio, non l'ebbe senza idolatria: laonde, com'è piaciuto a la divina provvidenza, cadde con l'imperio del mondo e risorse co 'l segno spirituale, fu gittata con gli idoli e inalzata con la croce».

utile, «giovevole», una poesia che voglia dirsi cristiana non può in alcun modo, secondo il personaggio di Cataneo, ammettere la menzogna:

Ma questo artificio, se fu mai lodevole o lodato, fu tra' gentili solamente, i quali non conobbero la vera lode perché non ebbero contezza del vero bene; ma tra' cristiani è degno di biasimo, né solo falso e utile, come giudicò Varrone, ma falso e dannoso, come parve forse a s. Augustino, quantunque egli non ditérminasse la quistione.³⁶

Il Forestiero controbatte ancora servendosi dell'immagine lucreziana della falsità poetica come medicina, in cui il «meraviglioso», ciò che più diletta il fruitore della poesia, funge come miele ad addolcire la verità.³⁷ Questa concezione trova per l'autore rinnovamento in chiave cristiana nell'ambito dell'imitazione verisimile, perché al poeta è lecito fingere se la finzione, l'immagine dipinta dalla parola poetica, rimanda al vero e stabilisce fra questo e l'alterità un legame di senso.³⁸ Ciò costituisce la relazione fra dire poetico e *logos* divino, il punto d'incontro tra la figura del poeta e quella del teologo, e da esso derivano quei «miracoli della poesia» di cui si parla nel dialogo a proposito della «deificazione» messa in atto nella canzone cariana.³⁹

Lo stesso Caro aveva rivendicato il procedimento come conveniente e cristiano, ma nelle battute del dialogo il Forestiero lo ritiene scopertamente idolatrico e ne rifiuta la liceità. Non si tratta tuttavia di un rigetto della deificazione poetica in sé ma di una deviazione rispetto al modo fallace con cui era stata praticata tanto nella canzone *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro* quanto nell'inno del poeta francese. Tasso crede infatti fermamente nell'apoteosi poetica, capace di rendere i soggetti della lode immortali e di consacrarli ad eterna memoria insieme al loro cantore. Lo specifica nel libro secondo dei *Discorsi*, dove si prosegue con le motivazioni per cui la poesia non può essere assimilata *tout court* alla sofistica, e dunque alla sfera retorica del falso, dichiarando espressamente che essa è:

facitrice degli idoli, come la sofistica, e non solamente degli idoli, ma degli iddii (poich'a la sovrana lode de' poeti si conviene il deificare e il riporre i principi giusti e valorosi nel numero degli immortali, e agli immortali secoli consecrar la lor memoria) [...].⁴⁰

36 Cataneo, p. 700, 39.

37 Il riferimento al *De rerum natura* era presente già in apertura della *GL I*, III, 4-8, che si legge in edizione commentata a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

38 Cfr. ancora l'*incipit* della *GL I*, II, 6-8: «tu rischiara il mio canto, e tu perdona / s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte / d'altri dilette, che de' tuoi, le carte».

39 Nell'*Apologia* cariana si legge infatti che la canzone in lode della casata di Francia «è scritta in genere dimostrativo, non solamente per lodare, ma per celebrare e *deificare* la casa di Francia», cfr. CARO, *Apologia*, cit., pp. 143 e sgg. Corsivo mio.

40 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 87.

3.

L'arte poetica non possiede dunque solo il potere di creare immagini significative ma è ritenuta effettivamente in grado di eternare e deificare coloro i quali vengono cantati. La necessità di codificare una poetica dell'encomio lirico deriva anche da questa consapevolezza, che investe il poeta di enormi responsabilità dal punto di vista teologico e politico e al contempo gli consente di rivendicare, nell'ambito della corte, il prestigio e la considerazione che venivano negati al Tasso recluso nel carcere ferrarese.⁴¹ Ciò viene giustificato in nome di un più alto posizionamento della poesia all'interno della gerarchia dei saperi, per cui il dialogo sembra proporre un ideale abbattimento di tutti gli *idola* poetici che deviano e ostacolano il cammino verso il sacro.

Appurate le implicazioni etiche ed estetiche che la poesia celebrativa comporta, Tasso si preoccupa di definire i termini della «purgazione» necessaria al linguaggio lirico per mettere metaforicamente in scena il percorso espiatorio dell'anima. Oggetto di attenzione nel dialogo, da questo punto di vista, è in particolare la lirica amorosa di carattere lascivo, considerata poco adatta all'educazione dei giovani cortigiani in quanto, fra i vizi dell'animo, «il primo che ci s'appresta ne l'età giovanile è 'l desiderio del piacevole, il quale è detto Amore».⁴² Su questa tematica si sofferma la discussione, nella zona finale del dialogo, tra il Forestiero Napoletano e il giovane Alessandro Vitelli, i quali convengono sul fatto che gli amanti siano idolatri per eccellenza. Lo stesso Petrarca, viene ricordato dal Forestiero, confessa di aver «scolpito» il suo idolo in «vivo lauro»⁴³ ancorché tutti i suoi versi fossero preceduti dall'avvertimento del sonetto incipitario del *Canzoniere*, in cui il lettore è messo in guardia sulla necessità di «pentirsi» e di «conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno».⁴⁴ L'Amore, il desiderio di bellezza che per primo si manifesta in giovane età, è perciò anche il primo ostacolo del percorso verso la virtù. Nel dialogo Tasso accusa la sua stessa poesia amorosa giovanile di essere stata idolatrica, poiché aveva cantato il dolce errore descritto nell'ultima terzina del sonetto *Tre gran donne vid'io ch'in*

41 Nella chiusa del *Discorso sopra la virtù eroica e della carità* Tasso parlava della sua scrittura come oggetto di una vera e propria compravendita: «E poichè, come a re, io non posso offerire a Vostra Altezza oro, nè a lui, come a prencipe, tributo che sia degno della sua grandezza; a l'uno ed a l'altro nondimeno posso promettere pagar ciascun anno incenso di gloria e mirra di perpetuità. E se Vostra Altezza serenissima e Sua Signoria illustrissima da me questo tributo riceveranno, ben è giusto ch'anch'essi vogliano con grato animo porgere alcun favore a la gloria ed a la perpetuità del nome e del cognome e delle condizioni mie, rimuovendo tutti quelli impedimenti per li quali io temo che la memoria mia non passi a' posterì», in *Le prose diverse di TORQUATO TASSO, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 187-202: 200-201.

42 *Cataneo*, p. 716. 97.

43 FRANCESCO PETRARCA, *RIV*, xxx, v. 27.

44 *Ivi*, vv. 13-14.

esser belle: «Ma cotanto somiglia al ver l'imgo / ch'erro, e dolce'è l'error: pur ne sospiro / come d'ingiusta idolatria d'Amore». ⁴⁵

L'idolatria amorosa viene declinata in diversi luoghi dell'opera tassiana anche in chiave femminile, attraverso l'immagine topica della donna che ammirando la sua bellezza allo specchio diventa narcisisticamente idolatra di se stessa. ⁴⁶ Nel dialogo si specifica infatti che la lirica d'amore non è convenevole ai «fanciulli» ma tantomeno alle «giovani donne», le quali vengono ugualmente ingannate dal polimorfismo di Amore. Se il desiderio del piacere però spinge l'uomo a idolatrare un'altra creatura, nella donna si trasforma in amore e venerazione di sé. Così l'*incipit* del *Discorso della virtù femminile e donnesca*, (1582), in cui l'errore femminile è espresso seguendo tale paradigma:

Sogliono le belle donne con vaghezza rimirare o statua o pittura ove alcuna somiglianza loro si vede espressa, e le giovani particolarmente di vagheggiarsi nello specchio e di vedere ivi ogni loro similitudine ritratta hanno vaghezza. ⁴⁷

Si può leggere sotto queste lenti anche l'iconico passo della *Liberata* in cui Rinaldo guarda Armida che si ammira e si vede ammirata nell'«estraneo arnese»: il tema petrarchesco dello specchio e del gioco di sguardi fra gli amanti viene capovolto e reso simbolo dell'errore di entrambi nel ravvisare in un'immagine riflessa e apparente qualcosa di vero e universale. ⁴⁸ Il dettato

45 Il sonetto è il n. 126 dell'ed. delle *Rime* a cura di Angelo Solerti, *Le Rime di TORQUATO TASSO. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe*, Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1898, II vol. (Da qui in avanti indicato con *Rime* e la relativa numerazione). Com'è noto l'idolatria amorosa è descritta nelle sue diverse forme all'interno della *Liberata* e svolge un ruolo fondamentale nell'evoluzione formativa degli eroi Tancredi e Rinaldo. Rinaldo cade nella trappola amorosa di Armida, facendo idolo di «un dolce sguardo e un riso» ed è lo spettacolo spaventoso del simulacro di Clorinda, trasformata in una pianta, che costringe Tancredi a fuggire dalla foresta incantata pur percependo si tratti di un maleficio.

46 Cfr. GUIDO BALDASSARRI, «A illuminar le carte». Per l'*esegesi delle «Rime» tassiane*, in *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, a cura di Nicola Longo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-153: 142, dove sul tema dello specchio si fa riferimento al sonetto (S 420) delle *Rime*, *Amor quel che tu sia, se crudo o pio*, e a un passo del dialogo sulle imprese: «Una bella e gentilissima donna che avea stanchi tutti gli specchi nel vagheggiarsi, si accese de l'amore di se stessa e al fine fu presa de l'altrui piacere: laonde fece dipingere per segno del suo amore una pernice che avea a l'incontro un laccio e uno specchio, co 'l detto COSÌ FUI PRESA: perciòché la pernice, come narra Clearco nel libro che scrisse sopra la *Republica* di Platone, quando è riscaldata d'amore, corre a la figura che vede ne lo specchio e incappa nel laccio che gli è teso da l'uccellatore», *Il Conte, ovvero de le imprese*, p. 1090, 168.

47 TORQUATO TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997, p. 51.

48 Ancora sul tema dello specchio cfr. FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos, una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 147-148 e SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multifforme pagano: saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 70-71.

della purgazione annunciata nel dialogo sugli idoli è dunque il medesimo per cui nella *Conquistata* l'elemento lascivo del seno di Armida viene sostituito dall'esplicitazione dell'atteggiamento idolatrico degli amanti:

L'uno di servitù, l'altra d'impero
 si gloria; ella in se stessa, ed egli in lei:
 - Volgi, dicea, deh volgi, il cavaliero,
 a me quegli occhi onde beata bei.
 Conosci l'arme ond'io languisco e pero,
 ne le mie piaghe e ne gl'incendi miei.
 Mira più bel che 'n vetro, o 'n gelid'acque
 l'idolo tuo nel cor, che sol ti piacque.⁴⁹

Non solo la passione amorosa deve essere purificata, resa in termini di carità, e ricondotta ad un linguaggio lirico appropriato, ma va moderato «ogni desiderio de l'anima» che può trarre in inganno: la cupidigia, l'onore, ovvero l'ambizione della gloria, lo sdegno, ossia l'ira.⁵⁰ La necessità di una poesia che mostri i pericoli di queste perversioni della virtù è maggiormente sentita nel momento in cui essa si rivolge agli «animi de' cortigiani e de' principi stessi, i quali perturbano il mondo con l'ambizione».⁵¹ Come dimostrano gli studi sulla stampa Marchetti, dalla lirica d'encomio vengono allora progressivamente espunti o ridotti a termine negativo i paragoni dei celebrati con la mitologia classica. Le favole degli antichi e i loro personaggi non scompaiono dal lessico poetico tassiano ma convivono con gli «eroi» moderni di cui il poeta si fa cantore in una «compresenza gerarchicamente disciplinata», dove la negazione del passato è funzionale ad aumentare la gloria del presente.⁵² Le lodi tessute dal poeta sono infatti descritte nel dialogo, in conclusione, come una colonna costruita ad impe-

49 TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XIII, xxiii. Per l'edizione critica del testo cfr. CLAUDIO GIGANTE, *La 'Gerusalemme conquistata' nel manoscritto Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Univ. Degli Studi "Federico II", 1999. La sostituzione riguarda i vv. 4-8, che nella *GL*, XVI, XXI, recitavano invece: «ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero / de le bellezze tue gli incendi miei; / la forma lor, la meraviglia a pieno/ più che il cristallo tuo mostra il mio seno».

50 *Cataneo*, p. 718, 102.

51 *Ibidem*.

52 Cfr. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, cit., p. 42, che assume una posizione di compromesso rispetto alle tesi di LUISELLA GIACHINO, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, «Studi tassiani», XLIX-XLX, 2001-2002, pp. 47-65, dove si parla invece di un «atteggiamento negatore e distruttore nei confronti della mitologia degli dèi e degli eroi antichi», p. 58. Nel *Cataneo ovvero de gli idoli* a questo tema è dedicata anche la lunga battuta di Alessandro Vitelli che, nel tentativo di conciliare la purgazione proposta dal Forestiero con l'utilizzo del patrimonio mitologico, riporta in modo diretto un'orazione apologetica degli eroi pagani, cfr. *Cataneo*, pp. 697-699.

ritura memoria dei soggetti della lode, in cui si propone di porre «ne le parti inferiori» l'esempio degli dei e degli eroi pagani affinché la virtù cristiana dei principi moderni ne risulti, senza ingannevoli iperboli, maggiormente accresciuta.⁵³ Lo scopo ultimo della purgazione condotta con «filosofica ragione» non rappresenta dunque un intervento censorio rispetto al patrimonio mitologico, di cui pure si nutre la poesia contemporanea, ma il tentativo di formare un'immagine speculare della perfetta virtù, cosicché, avvicinandosi ad essa, sia concessa tramite il discorso poetico la contemplazione della verità divina. In questo modo la poesia riesce a sostituire le immagini fallaci che portano all'idolatria con delle immagini sacre, perché la virtù, ripete ancora il Forestiero, «non è dea ma dono d'Iddio, né dee esser adorata ma onorata».⁵⁴

Alla luce delle riflessioni affidate al dialogo e alla costellazione di scritti teorici elaborati nel corso degli anni Ottanta, non sembra allora da escludere che l'autore stesse maturando l'idea di imprimere una simile progressione gerarchica alla stessa struttura delle *Rime*, basata su un processo di graduale «purgazione» da quei simulacri generati dalla *mimesis* del divino che rischiano di essere scambiati per il divino stesso.⁵⁵ Questo processo permette strategicamente al poeta di configurare la poesia più adatta all'orizzonte d'attesa del variegato pubblico delle corti, come ribadisce il Forestiero nella chiusa apparentemente non risolutoria del dialogo:

Già, se non m'inganno, abbiám purgato il tempio come per noi si poteva: e 'l poeta interiore ha scritto nel libro de la mente i suoi versi, a simiglianza de' quali dee scriver l'esterior ne le corti, che son varie: e però diversamente dee poetare.⁵⁶

Stando alla griglia etico-estetica elaborata nel *Cataneo* dunque, la tripartizione in rime amorose, encomiastiche e sacre compirebbe così un movimento ascensionale giocato sui meccanismi di lode e biasimo forniti

53 Cfr. *Rime*, (S 723), vv. 19-24, in lode di Giovanna d'Austria: «Pur io dirò che nella reggia antica / Di sacri Augusti avea con auree penne / Gran simulacro e con favor secondo; / Ma spesso trapassò fortuna amica / D'una stirpe nell'altra, e quasi tenne / La terra sotto l'ale e 'l mar profondo: / Or più felice è 'l mondo; / Non sorte, ma virtù trionfa e regna; / Non idolo scolpito in oro o 'n marmi, / Né di corone e d'armi / Falso splendor, ma vera gloria e degna / Del cielo omai che di salirvi insegna».

54 *Cataneo*, p. 719, 108.

55 Cfr. JORI, *Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai «Dialoghi» al «Mondo creato»*, cit., p. 399: «La poesia del Tasso, che era stata lode della creatura, dell'*idolum*, e trascrizione degli errori umani, pur nella ricerca della salvezza, diviene ora, nei margini della *ruminatio*, nell'aderire all'esemplare agostiniano, risolutamente atto di fede, lode del creatore: «Quid est alium canticum novum quam laus Dei? Canticum novum nihil aliud quam laus Dei?»».

56 *Cataneo*, p. 721, 113.

dalla retorica dimostrativa su cui si basa il linguaggio lirico. Dall'oggetto più ingannevole, l'amore, passando per quelle figure che dovrebbero incarnare la virtù eroica, i sovrani e le donne di potere, fino alla celebrazione del sacro e dei suoi rappresentanti in terra. Anche nell'architettura esterna del *liber*, che nel progetto tassiano era formato dal gioco erudito tra componimenti e relative *Esposizioni* d'autore, si delineerebbe dunque un *iter* formativo e conoscitivo volto a valorizzare l'ingegnosa maestria retorica del poeta, che si serve degli *idola* e degli ornamenti stilistici per promuovere immagini capaci di condurre alla virtù.⁵⁷ Al contempo Tasso si preoccupa di segnalare i limiti finzionali del proprio apparato retorico-poetico, nella concezione paolina e dantesca per cui l'intelletto non può giungere al trascendente per visione diretta ma solo «*per speculum in aenigmate*».⁵⁸ Ancora nel dialogo del *Ficino ovvero de l'arte*, Tasso ribadisce l'impossibilità di partecipare al «dolcissimo concento» divino senza l'invocata purgazione del linguaggio poetico:

E non è maraviglia che la poesia sia naturale negli animi umani, se Dio medesimo, da cui furono create, è poeta, e l'arte divina con la qual fece il mondo fu quasi arte di poetare; e poema è 'l cielo e 'l mondo tutto, al cui altissimo e dolcissimo concento sono peravventura sordi e rinchiusi gli orecchi de' mortali, come da Pitagora fu giudicato: e in questa nostra navigazione, perché navigazione è la vita umana, ciascuno ha turati gli orecchi con la cera de la stupidità a guisa d'Ulisse perseguitato da l'ira di Nettuno, ma con ragione assai peggiore, perch'egli le turò a le sirene del senso, e noi le tegnamo chiuse a l'intellettuali, che sono le celesti sirene: laonde farebbe di mestieri non di cera per turarle, ma di purgazione per rimover la bruttura da la qual son rinchiusi.⁵⁹

Le implicazioni di quanto sostenuto nel *Cataneo*, questo forse l'aspetto di maggiore interesse di un testo se non altro farraginoso e complesso, coinvolgono gli assiomi retorici, poetici e filosofici su cui Tasso andava progettando il suo lascito poetico. In questo senso il dialogo può offrire diversi punti di interesse sulle coordinate che hanno portato l'autore a formulare il progetto di organizzazione tematica della raccolta lirica, illustrandone la dialettica interna e i meccanismi evolutivi, anche alla luce della scarsa rilevanza che le scelte dell'autore ebbero sulla ricezione delle *Rime* nelle stagioni poetiche immediatamente successive.⁶⁰ Al di là degli esiti effettivi e della realizzazione

57 Ancora sulla funzione dell'apparato di autocommento, specialmente per quanto riguarda la parte seconda delle *Rime*, cfr. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, cit., p. 46, in cui si sottolinea come l'esposizione non sia incentrata tanto «sugli oggetti di lode quanto sulla lode in se stessa, considerata nel suo autonomo valore letterario».

58 Cfr. il capitolo II, *Videmus nunc per speculum in aenigmate*, che occupa le pp. 53-78 del volume di ARDISSINO, «*L'aspra tragedia*». *Poesia e sacro nel Tasso*, cit.

59 *Il Ficino ovvero de l'arte*, p. 909, 52.

60 È noto che la fortuna del Tasso lirico nel secolo successivo fu basata più sul diffondersi

non propriamente riuscita del progetto editoriale ideato da Tasso, nel dialogo restano iscritte alcune delle tessere teoriche portanti per il cantiere lirico, una visione in cui si può leggere il tentativo di sintesi di una prassi invece magmatica e instabile.

ELENA BILANCIA

delle edizioni non sorvegliate dall'autore che sulle sue reali intenzioni, cfr. DE MALDÉ, *Le Rime tassiane tra filologia e critica*, cit., p. 325.

A B S T R A C T E K E Y W O R D S

MASSIMO COLELLA, *Torquato Tasso e il «De fuga saeculi» di Sant’Ambrogio. Una nuova fonte (e altro) per il «Monte Oliveto»* [Premio Tasso 2020]

Abstract: The present paper aims at tracing a correct semantic decoding of the *Monte Oliveto* (a poem on a sacred subject belonging to the last phase of Torquato Tasso’s literary production), almost always obtained through the acknowledgment of intertextual referents, and providing a large series of clarifications useful for the interpretation of the text.

The essay identifies with absolute certainty an important source underlying the texture of the poem (and, in particular, of a long section of it), the *De fuga saeculi* by Saint Ambrose: a truly decisive source which, despite its conspicuous importance in the economics of the *Monte Oliveto*, has so far remained hidden in the history of studies.

Once unveiled, the patristic model allows us to enter the poet’s intertextual workshop, evaluating the strategies and methods of re-elaboration, and to better understand the *lictera* itself of the taxian text.

The essay demonstrates, in a broader perspective, the absolute need to relate the poem to its sources, be they biblical, patristic or hagiographic (with reference, for this latter point, to the biographies of Bernardo Tolomei, founder of the Olivetan Congregation).

Keywords: *Monte Oliveto*, Saint Ambrose, *De fuga saeculi*, patristics, intertextuality

YUJI MURASE, *Some effects of separated direct speech in Tasso’s «Gerusalemme liberata»* [Premio Tasso 2020]

Abstract: Torquato Tasso uses direct narrations actively and effectively in his *Gerusalemme liberata*. A direct speech is generally accompanied by an expression of reporting (e. g. “he said”) which precedes the speech or is inserted in it. Tasso makes a skillful use of the insertion of reporting expression, creating various effects in his epic. This essay examines instances of the direct speech separated by the insertion of reporting expression in *Gerusalemme liberata*, making a statistical comparison with those of Boiardo’s *L’Innamoramento de Orlando* and Ariosto’s *Orlando furioso*. The data reveals that Tasso has a tendency to insert the reporting expression immediately after the first word of the speech. This characteristic separation has a function of emphasizing a word or a phrase following the insertion of reporting, as well as the first isolated word. Furthermore, it contributes to making a vivid depiction of the speaker in dramatic situation by interrupting

his speech at its beginning. It also gives a tone of graveness to some supernatural beings who say an important message. The study concludes that Tasso uses his particular type of direct speech to create a realistic epic like the works of Vergil or Homer.

Keywords: *Gerusalemme liberata*, direct speech, reporting expression, graveness

MASSIMO COLELLA, «*Voi avete albergato le muse fra' negozi*». *La tensione desiderativa delle fughe perenni ne «Il Malpiglio secondo»*

Abstract: Torquato Tasso wrote the dialogue *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggire la moltitudine* between 1583 and 1585, during the period of internment in the hospital of Sant'Anna.

Although the apparently anodyne nature of the title makes one think at first glance of a text in which an ancient cultural and literary *topos* is wearily repeated, the dialogue actually turns out to present numerous original aspects.

A polycentric intellectual (and existential) voyage, always open to changes of perspective and characterized by various points of view and philosophical achievements that are continually overcome, is the centrepiece of the rich analysis provided in this essay.

Keywords: *Dialoghi, Il Malpiglio secondo*, library space, *Wunderkammer*, act of reading, mnemonic system, philosophy, loneliness, multitude, voyage, escape

SERENA NARDELLA, «*Rimuovere il velo da la scena*». *Sul mutamento linguistico della «Conquistata»*

Abstract: The research has been developed with the objective of analyzing the linguistic rework of the *Gerusalemme Conquistata*, initially focusing on ideological and content differences compared to the *Liberata*, then on the linguistic modalities of the second poem in order to identify potential alterations with respect to the first. After a careful observation of the sixteenth-century polemical writings written by the Academicians of the Crusca and the defenses of Tasso and other literary men, the linguistic features discussed were isolated and their frequency was verified in parallel in the two works and in the contemporary and previous production, in order to investigate the origin of the critical interventions and of the new stylistic choices of the poet.

Keywords: Torquato Tasso; *Gerusalemme Liberata*; *Gerusalemme Conquistata*; History of the language; Accademia della Crusca

ELENA DE BORTOLI, *I libri storici dell'Antico Testamento nella «Gerusalemme conquistata»: quattro figure esemplari*

Abstract: In the rewriting of the *Gerusalemme Liberata*, the Historical Books of the Bible (especially the Pentateuch and the Books of Kings) have an important role. Tasso, in fact, uses some exemplary figures of the Old Testament to achieve his goal, that is the realization of his ideal of the epic Christian poem, where the First Crusade becomes part of the sacred history. The figures examined in this paper are David, Solomon, Moses and Joshua; all these characters are mentioned through their works (for Solomon, the construction of the Temple in Jerusalem and its furniture), their glorious actions (David who kills Goliath), their miracles (the miracle of the manna in the desert; God that stops the curse of the sun to allow Joshua to defeat the Amorite). However, Tasso also writes about their sins and vices, all punished by God (for example the lust of David for Bathsheba, punished with the death of their first son). Many of these quotes are used to provide accurate geographical indications (Tasso usually mentions specific places around Jerusalem, referring to events happened there) that not only respond to the need for a greater truthfulness of the poem but also have the essential task of giving an example and a moral teaching to the reader.

Keywords: *Gerusalemme conquistata*, David, Salomone, Mosè, Giosuè

ELENA BILANCIA, *Encomio, idolatria e purgazione nel «Cataneo ovvero de gli idoli» e nel progetto editoriale delle «Rime» di Torquato Tasso*

Abstract: The article aims to offer an interpretation of the thematic tripartition of Torquato Tasso's *Rime*, according to the order envisioned by the author at the beginning of the 1590s. Following the arguments on lyrical praise expounded in the dialogue *Il Cataneo ovvero de gli idoli* (1585) and in other theoretical considerations of those years, the paper attempts to trace in epideictic rhetoric the criterion for ordering the three books of Tasso's lyrical corpus. The macro-structural division into amorous rhymes, praises of illustrious women and men, and finally praise of "sacred things" seems to follow an ascending path towards the sacred, aimed at glorifying the poet's genius in a *crescendo* parallel to the value of the lyrical subject and at purging the language of all simulacra generated by poetic mimesis.

Keywords: Epideictic rhetoric; Lyrical theory; Idols; Poetic purgation

MARIKA INCANDELA, *Osservazioni su strutture e forme della canzone «Osanna»*

Abstract: The essay proposes a study of the songs printed in the 1591 *Osanna* edition, in order to define their metrical and stylistic physiognomy. The analysis begins with the examination of the metrical schemes used, the model from which they are taken and the number of stanzas each song consists of. In particular, the

revival of Petrarch's model is highlighted by the use of metrical schemes inspired to the *Canzoniere*. The morphology of the stanzas is then examined on the basis of the absence or presence of links between the *piedi* and the *sirma*, through processes of syntactic coordination/subordination or *enjambement*. In the end, Tasso's song *O ne l'amor che mesci* – Osanna CXLVII – is analysed with particular attention to the different strophic types alternating throughout its structure.

Keywords: Osanna songs metric, syntax, Petrarch's model

SELENE SCARSI, *A recently-discovered Addition to the Poems in Praise of Violante Visconti: an unpublished, and hitherto unknown, autograph Canzone in Bernardo Tasso's hand*

Abstract: This article brings to light, for the first time, a hitherto unknown and unpublished autograph canzone in Bernardo Tasso's hand, currently in private ownership. The 78-line poem, in five stanzas, is part of a series of twenty-seven poems written in praise of Milanese noblewoman Violante Visconti, and can be dated to the early 1520s. Signed 'Il Passonico' (Tasso's Arcadian nickname), it carries the same authentication as the majority of the other poems for Violante Visconti (Giovanni Galvani, Ferrara 1842). The paper includes the full text of the canzone as well as some critical annotations, and it hopes to offer a significant contribution to the extant scholarship on Bernardo Tasso's juvenilia.

Keywords: Bernardo Tasso; manuscript; autograph; canzone

MATTIA PERICO, *La risata Liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo*

Abstract: In the field of reinterpretations of the classics, Marcello Toninelli and his *Rinaldo: la Gerusalemme Liberata a fumetti* stand out for their irreverence and refinement.

The article explores and also explains Marcello's working method, starting from his *Dante* up to the reinterpretation of the Tasso's masterpiece. By frequently comparing tassian octaves and humorous strips, we will focus on adherence to the text, on the quotes and on the types of humor put into play by the cartoonist, as well as on his pedagogical intent.

Keywords: Marcello Toninelli, comic strip, *Gerusalemme Liberata*, reinterpretations, humor

UBERTO MOTTA, *«Che le carte non fosser come l'arene del mare». Sul corpus dei «Dialoghi»*

Abstract: From the mid-1950s to present scholars explained and interpreted Tasso's *Dialogues* from different points of view and with different

results. In 2017 at the University of Fribourg a team of researchers was established, led by the author of this paper, with the aim to produce a new edition of this work, fully annotated. In this article, data collected by the team researchers are provisionally summarized in order to propose a critical review of Tasso's work. Contrary to what has often been assumed, the coherence and originality of the corpus are largely confirmed. Our findings indicate that Tasso uses a very large set of ancient and modern sources to fix by writing the fundamental issues of his own culture and of the late-Renaissance civilization.

Keywords: Torquato Tasso; *Dialogues*; annotated edition; intertextuality; Renaissance Aristotelianism; Renaissance Platonism