

# STUDI TASSIANI

Anno LIX-LXI - 2011-2013  
ISSN 1123-4490

N. 59-61

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ, ANTONIO DANIELE,  
ARNALDO DI BENEDETTO, CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, EMILIO RUSSO.

## AVVERTENZA

*Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al redattore di «Studi Tassiani», prof. Guido Baldassarri, Via Montebello, 13 - 35141 Padova. Al medesimo indirizzo vanno inviati i contributi proposti per la pubblicazione sulla rivista. 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 al volume.*



# STUDI TASSIANI

a cura del

**CENTRO DI STUDI TASSIANI**

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

---

## INDICE

ALDO MARIA MORACE, <i>Ricordo di Gianvito Resta</i>	9
<b>SAGGI E STUDI</b>	
ELENA ADAMO, <i>Dalla «Liberata» alla «Conquistata». A proposito di alcuni procedimenti stilistici nella «poesia delle armi»</i>	25
TOBIAS LEUKER, <i>Un probabile elogio del giovane Tasso. Appunti su una canzone di Fernando de Herrera</i>	53
DARIA PORCIATTI, <i>La «favola» del «Rinaldo»</i>	65
<b>MISCELLANEA</b>	
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Tasso, Haller, Ungaretti. Due schede</i>	89
STEFANIA CENTORBI, <i>L'incipit del «Messaggiero» e l'evoluzione della dialogistica tassiana</i>	97
CECILIA LATELLA, <i>Due romanzi francesi ispirati alla «Liberata»: «Clorinde, ou l'amante tuée par son amant» di anonimo (1597) e «La Hierusalem Assiégée» di Antoine de Nervèze (1599)</i>	115
GUIDO LAURENTI, <i>«Poter filosofando aprir la prigione e scuoter il giogo della servitù»: filosofia morale e retorica encomiastica nel discorso «Della virtù eroica e della carità» di Torquato Tasso</i>	133
MASSIMO NATALE, <i>L'Amore, l'Odio, il terzo coro del «Torrismondo»</i>	159
VINCENZO GUERCIO, <i>I «giardini» del Tasso</i>	183
<b>RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2008-2009) a cura di LORENZO CARPANÈ</b>	201
<b>NOTIZIARIO</b>	255
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2011-2013</i>	
<b>SEGNALAZIONI</b>	261
<b>ADDENDA ET CORRIGENDA</b>	281
<b>IN LODE DI VIOLANTE VISCONTI. LIRICHE INEDITE DI BERNARDO TASSO (F. M. Falchi)</b>	

---

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

---

## L'AMORE, L'ODIO, IL TERZO CORO DEL «TORRISMONDO»

1. Il terzo coro del *Torrismondo* vede inscenato lo scontro fra i due principi cosmici dell'Amore e dell'Odio, cui si aggiungono il Furore, la Discordia e – nel finale – l'esponente dell'Amicizia, contro la quale lo stesso Amore, come ci ricorda la voce corale, ha imprevedibilmente preso le armi. Nelle pagine che seguono cercherò di offrire qualche nota di lettura del coro – molto meno fortunato, in sede critica, del celebre coro di chiusura – muovendomi essenzialmente su due linee principali, ovvero 1) l'esplorazione di alcune faglie profonde e estese della cultura e della scrittura tassiana, che si intrecciano al terzo coro ma che si estendono ben al di là del teatro di Tasso, toccando per esempio alcuni luoghi dei *Dialoghi*; e insieme 2) l'intensa dinamica intertestuale che interessa il testo – anzitutto l'attacco e la chiusa – e che coinvolge fra il resto due punti di riferimento quali Sofocle e Seneca, nella direzione di un allusivo rimodellamento del *topos* tragico dell'invocazione a Amore.

Tasso è intanto, all'altezza di questo coro, già molto in famiglia con questa sorta di rappresentazione per *dramatis personae* di concetti astratti. Anche senza guardare, per ora, alla teatralizzazione di potenze interne offerta dalla sua lirica, per la coppia Furore/Discordia si può richiamare per esempio un'ottava della *Gerusalemme liberata* (II, 91), in cui «il Furor pazzo e la Discordia fera» accompagnano i gesti bellicosi di Argante, che sta per sfidare i crociati allo scontro con l'armata egiziana. E il rimbalzo è, in seconda battuta, al primo coro dello stesso *Torrismondo*, il coro che invoca Minerva-Sapienza perché protegga i territori di un nord su cui incombe la guerra (vv. 851-852): «Tu la Discordia pazza e 'l Furor empio, / tu lo spavento, e tu l'orror discaccia [...]». Ma il ritratto di questi *idola*, mentre si carica di armoniche più ampie, classico-virgiliane – vedi la «Discordia demens» e il «Furor impius» di *Aen.* VI e I, richiamati precisamente da Martignone<sup>1</sup> – è, tuttavia, in declinazione bellica, non ancora in immediato contesto erotico. Nel segno di Marte, appunto, non di Afrodite ed Eros. Cominciava però a spostarlo verso il dominio erotico un altro esempio non tragico e anzi tolto di nuovo a un poema, segnatamente al *Furioso* (XXIV, vv. 114-119):

Quivi era la *Discordia* impaziente,  
inimica di pace e d'ogni triegua;

<sup>1</sup> Nel suo commento a T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, Parma, Guanda, 1993.

e la Superbia v'è, che non consente  
 né vuol patir che tale accordo segua.  
 Ma più di lor può *Amor* quivi presente,  
 di cui l'alto *valor* nessuno *adegua* [...].

Versi ariosteschi che risuonano, una volta occultato il referente-Discordia e adeguatamente rimodulati, nella seconda stanza del coro terzo, in cui nessun «nemico indegno», dice il coro a Amore, «*adegua* il tuo *valor* sublime» (v. 1976).

2. Ma a giocare un ruolo decisivo – fra spunti intertestuali e, insieme, involucro strutturale e pertinenza di genere – è naturalmente la memoria di un grande coro dell'*Antigone* di Sofocle, quello dedicato appunto a Eros. La definizione sofoclea di Eros quale ἀνίκητε μάχην (v. 781)<sup>2</sup> – invincibile in battaglia – viene precisamente ritradotta nell'«Amore invitto in guerra», dislocato però al chiudersi della prima stanza, non al vocativo di apertura (come nel coro greco): primo esempio di una modalità mescolata – non trissiniana, vorrei dire, non «archeologica» – e dunque di una certa libertà nel riutilizzo del modello<sup>3</sup>, se in prima battuta l'attacco del coro lascia spazio alla dialettica Amore/Odio cui mi rivolgerò fra poco, a riformulare dunque i lineamenti dell'invocazione e a suggerire piuttosto la centralità di quest'altra coppia topica dentro la scrittura tassiana. Tuttavia l'ipotesto antigoneo offre, a mio avviso, almeno un altro paio di spunti e contatti con la prova corale del *Torrismondo*. Prendiamo una personificazione come quella della «fera Discordia» contro cui contende Amore, al chiudersi della stanza finale. Anche nel coro sofocleo è richiamato un νεῖκος, una «discordia fra consanguinei» (Ferrari) provocata da Eros, su cui Tasso interviene operando quello che definirei un doppio spostamento. Amore è qui invocato intanto a combatterla, la Discordia, a tentare di vincerla – non ne è il motore primo, come nei versi sofoclei – caricandosi dunque di un valore polarmente opposto e positivo. In seconda istanza, quello che nel coro greco è ricordato come una sorta di scontro familiare – il coro pensa probabilmente all'appena inscenata contesa fra Emone e il padre Creonte, accesa dall'eros dello stesso Emone per Antigone – si riplasma nel coro del *Torrismondo* in un grande scontro cosmogonico fra l'Amore e una sorta di controfigura dell'Odio quale appunto la Discordia. Vedremo fra poco origine e implicazioni della ritraduzione che Tasso appronta, in chiave cosmica, di tale conflitto. Intanto, allegherei quelle che mi sembrano due possibili controprove di questa duplice

<sup>2</sup> Per il testo greco rinvio a SOFOCLE, *Antigone – Edipo Re – Edipo a Colono*, a cura di F. FERRARI, Milano, Rizzoli, 1982.

<sup>3</sup> Accennano al coro antigoneo il commento di Martignone, *ad loc.*, e C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 288.

modalità di spostamento tassiano rispetto al testo di partenza. Quanto a un'idea rovesciata – in chiave appunto positiva – di Eros, si consideri come in Sofocle chi era attratto nell'orbita erotica non poteva che cadere nel delirio: ὁ δ'ἔχων μέμνηεν, «delira chi ti possiede» (v. 790), dentro il reame annichilente della forza erotica nel suo volto più arcaico, o in quella che Calame ha chiamato – pensando proprio a questo coro dell'*Antigone* – la «tirannide funesta di Eros e Afrodite», che scatena la «distruzione infamante» cui è condotto il giusto, Emone<sup>4</sup>. Ma nel *Torrismondo* siamo di fronte a un forte rovesciamento ideologico nei confronti del modello sofocleo, davanti all'invito a un Eros che torni a rasserenare il cosmo, a un Amore – direbbe Ficino – quale «fattore e conservatore del tutto», punto di altissima (e cristiana) perfezione dietro cui si intravede naturalmente la «somma potenza di Dio»<sup>5</sup>. Accostare al passo greco, poi, la traduzione latina di George Rataller uscita ad Anversa nel 1570 – di cui è provata la presenza nello scrittoio tassiano<sup>6</sup> – potrebbe aiutarci ad assistere più da vicino al contatto-rovesciamento con l'*Antigone*. Così Rataller, quanto ai versi dedicati al potere di Eros:

... quemcumque occupas  
 agis in furorem,

a sciogliere il verbo greco in una sorta di forma perifrastica che personalizza proprio il *furor*, qui nella sua chiave dionisiaco-erotica<sup>7</sup>. E Tasso, al termine di una stanza in cui di Amore si prega al contrario, nella sua declinazione celeste, il volto pacificante, lenitivo:

Ciò che l'Ira ne turba or tu serena:  
 spengi le sue faville,  
 accendi le tue fiamme, e fa tranquille.  
 Stringi d'antica i nodi, Amor, catena,  
 ond'anco è 'l mondo avinto,  
 catenato il Furore, e quasi estinto.

3. Il delirio amoroso del coro sofocleo è comunque ribaltato nel ritratto di un Eros beneficante, sorta di *daimon* latore di una cosmica armonia. Veniamo

<sup>4</sup> C. CALAME, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, trad. it. di M. R. FALIVENE e G. COLESANTI, Roma-Bari, Laterza, 2010<sup>2</sup>, in particolare *L'istituzione tragica*, pp. 103-110.

<sup>5</sup> M. FICINO, *Sopra lo amore*, a cura e con uno scritto di G. RENSI, Milano, SE, 2003, p. 48.

<sup>6</sup> La traduzione latina del brano dell'*Antigone* (vv. 450-468) che si legge nel III libro dei *Discorsi del poema eroico* è tratta in effetti dalle *Tragoediae Sophoclis Georgio Ratallero interprete* uscite ad Anversa nel 1570, come annota E. MAZZALI in T. TASSO, *Opere*, Napoli, Rossi, 1969 (in particolare II, p. 822 n. 207; il passo è a p. 677).

<sup>7</sup> *Tragoediae Sophoclis*, cit., p. 97.

subito a una seconda incursione, restando ancora in compagnia della traduzione latina, ma stavolta al di fuori dei confini dello stasimo, per poi ritornare però decisamente dentro il cerchio del coro tassiano. Anche la figura di Antigone è stretta dentro il conflitto che apre il coro del *Torrismondo*, la lotta fra Amore e Odio. Ma Antigone sa bene di dover parteggiare per il primo, di essere nata all'amore, dunque di voler seppellire il fratello resosi colpevole nei confronti della città, Polinice. Lei stessa rivendica con forza la sua posizione, in un momento cruciale per il dramma come l'aspro dialogo-scontro con Creonte: Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν, «Io sono fatta per condividere l'amore, non l'odio» (v. 523). Anche qui il traduttore lavora il greco appuntandosi sui due verbi all'infinito, e sciogliendoli in una perifrasi che ha l'effetto di sostantivare, ancora una volta, i due principi oppositivi: «At ego non ad *odium* sum nata, sed colendum *amorem* [...]»<sup>8</sup>. Così anche le parole di Antigone possono in qualche modo partecipare alla giostra di Amore e Odio che avvia il coro di Tasso, inserendosi in una costellazione di memoria poetico-tragica ma anche filosofica che riconosceremo, fra poco, molto ampia. E, come per la Discordia-νεῖκος di cui dicevo sopra – che Rataller traduceva giustamente a un «domesticum dissidium», ma che in Tasso assumerà, dicevo, un deciso *surcharge* filosofico – anche qui per la coppia Amore-Odio l'innalzamento è dal recinto psicologico-familiare al livello di una diarchia cosmica, di doppio principio generativo. Così il Tasso lettore di Sofocle può intanto trovare nell'*Antigone* – tesaurizzando al meglio testo e magari traduzione – un valido pedale d'avvio nel tratteggiare certi suoi *idola*, a partire dall'Eros invincibile, palesemente alluso o anzi citato, fino alla più dissimulata e mutata presenza del duo Amore-Odio.

4. All'immagine cosmica di Amore – complice anzitutto il Ficino cui ho già fatto cenno e a cui tornerò più oltre – e a questo incarnarsi di *images* Tasso è sensibile, dicevo, con una certa costanza, e davvero il compasso potrebbe essere molto ampio, a ripercorrere l'intero arco della sua scrittura. Per stare a un solo altro esempio, che ci rimanda stavolta al Tasso ultimo, basterà sfogliare *Il mondo creato*<sup>9</sup>: anche il poema del Tasso più compiutamente «teologo» diventa l'occasione, la scena per la contesa che trovavamo già nell'ultima stanza del terzo coro del *Torrismondo*, quella fra Amore e Discordia. Si avvicinano, in questi versi tassiani, le più diverse opinioni intorno all'origine del mondo. È la volta di un grande presocratico, filosofo vicino «a'primi tempi», che già l'Orazio dell'*Ars poetica* ricordava a proposito della «rerum concordia

<sup>8</sup> *Tragoediae Sophoclis*, cit., p. 86.

<sup>9</sup> Per i problemi legati alla datazione dei vari momenti della genesi dell'opera si veda C. GIGANTE, *Tasso*, cit., pp. 391-395.

discors» (ritradotta poi da Giraldi nella «concorde e discordevol guerra» dei quattro elementi del coro a Venere dell'*Orbecche*). È Empedocle, l'agrigentino (II, vv. 129-137):

Altri, via più vicino a' primi tempi  
de' suoi quattro principi, in sé diversi,  
alternando le volte, il face e guasta,  
ma come vuol Discordia o vuole Amore.  
E se Discordia è vincitrice in guerra,  
ma vinto Amor, nasce il sensibil mondo;  
e s'a l'incontro la Discordia è vinta,  
Amor vittorioso il suo riforma  
a gli intelletti, e 'n lui trionfa e regna<sup>10</sup>.

Di questo stesso scontro era una sorta di sinopia proprio l'affrontarsi di Amore e Odio che inaugura il coro del *Torrismondo*, in cui la Discordia si ripresenta successivamente, dicevo sopra, in veste di controfigura o ipostasi del medesimo Odio. E la radice a cui torna Tasso è proprio l'arcaico punto d'avvio empedocleo: un Empedocle molto frequentato da Tasso, come confermeranno vari luoghi dei suoi *Dialoghi*. È l'odierno frammento 17 Diels-Kranz<sup>11</sup> a raccontare come i quattro elementi primari – l'aria, l'acqua, il fuoco, la terra – si combinino a dare forma al reale sotto l'azione di due grandi principi: da una parte Φιλότης, l'Amore; dall'altra quel Νεῖκος, quell'Odio-Discordia che avevamo già incontrato – ma in altra declinazione – nel coro antigoneo. Dunque la disputa fra Amore e Odio su cui comincia la terza sezione corale della tragedia deve anche al pensiero antichissimo il suo lievitare in tensione fortemente filosofica, di cui già parlavo avvicinando il medesimo coro tassiano al modello dell'*Antigone*. Tornerò fra poco al frammento greco. Da questo fulcro, intanto, potremmo cominciare a ricostruire una trama molto fitta di attenzioni tassiane a Empedocle, facendoci scortare anzitutto da alcuni asserti tolti, come anticipavo, dai *Dialoghi*.

5. Quanto allora a un pur rapido ma più ampio sguardo al sistema-Tasso, un dialogo come *La Molza ovvero de l'amore* – pubblicato in prima battuta nel 1586: dunque in un anno molto importante per il *Torrismondo*, se nel dicembre di quell'anno la tragedia è compiuta e iniziano le preoccupazioni del suo autore

<sup>10</sup> Cfr. T. TASSO, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1999. La citazione è a p. 404.

<sup>11</sup> Tengo come edizione di riferimento EMPEDOCLE, *Poema fisico e lustrale*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano, Mondadori, 1975.



per la stampa e per la necessità di correzioni ulteriori<sup>12</sup> – ospita proprio un accenno alla filosofia empedoclea. Il Forestiero Napolitano e Tarquinia Molza stanno discutendo di che cosa sia amore, ed ecco allora convocata anche la teoria di Empedocle, secondo il quale si potrebbe pensare che «egli [*l'amore*] e la discordia siano principi» del tutto. Il ragionamento si sviluppa più oltre lungo la riflessione sugli opposti, sui contrari – tema di ampia ascendenza quattrocentesca e ermetica – ed ecco polarizzarsi, nelle parole del Forestiero, proprio i due principi empedoclei che ritrovavamo in apertura di coro, perché «l'amore senza fallo è contrario a l'odio, ma l'odio è affetto invecchiato e ira invecchiata, come parve alcuna volta ad Aristotele [...]»<sup>13</sup>. L'affondo per cui Amore e Odio sono identificati quali contrari non è peraltro affatto scontato se guardiamo ad altre zone, talora anche contigue, della riflessione tassiana. Penso per esempio al *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, dialogo composto probabilmente fra il '90 e il '91, che riprende alcuni nuclei fondamentali delle cinquanta *Conclusioni amorose* del 1570. Già la dodicesima conclusione affermava «l'odio non esser contrario d'amore, ma seguace d'amore», ed è questo uno dei nodi attorno ai quali ruota ancora – nel *Cataneo* – la discussione fra Danese Cataneo, Paulo Sanminiato e lo stesso Tasso, che non seguirò integralmente. Basti, qui, ricordare un'affermazione di Torquato che ci servirà da conclusione provvisoria, secondo la quale solo gli amori accidentali hanno un contrario, non l'amore universale, che è invece «interminato, smoderato, smisurato, infinito»: l'amore sostanziale non può insomma avere un opposto, «perch'a la sostanza niuna cosa è contrario», e l'Amore-sostanza preesiste a tutto, avvolge tutto<sup>14</sup>.

Entrare fino in fondo nelle oscillazioni del Torquato-Forestiero legate a questa sorta di teoresi degli opposti chiederebbe un'attenzione specifica al riuso delle fonti del Tasso filosofo su cui tornerò eventualmente altrove. Qui mi interessa piuttosto, per così dire, il prevalere del tema sulla tesi nel sistema tassiano, e nella molteplicità dei punti di vista affidati ai vari personaggi dialoganti. La centralità della dialettica Amore/Odio è testimoniata in effetti da vari altri punti sensibili, anche al di fuori della molto esposta erudizione dei *Dialoghi*, fino al Tasso autocommentatore delle proprie *Rime*: «L'odio e l'amore son passioni eguali, non assolutamente, ma del vostro petto;

<sup>12</sup> Sulle fasi elaborative della tragedia cfr. la *Nota al testo* di Martignone in T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, cit., in particolare pp. XXIX-XXXVI; sulla cronologia dei dialoghi soprattutto E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

<sup>13</sup> *La Molza ovvero de l'amore*, in T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, Milano, Rizzoli, 1998 (in particolare II, pp. 811 e 816).

<sup>14</sup> *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, in T. TASSO, *Dialoghi*, cit. pp. 871-75. Sulla presenza decisiva di Plotino nello scrittoio tassiano cfr. E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

non assolutamente, perché l'amore è di maggior forza. Là onde qualcuno ha creduto, che l'amore e l'odio non siano contrari: se contrari sono quelli c'hanno ugual possanza [...]» (così la chiosa a una lirica come la 163 dell'ed. Basile)<sup>15</sup>. Ma non senza interesse risulterebbe una ricostruzione delle letture tassiane che inseguisse il filo conduttore di questa dualità topica. Ripartendo magari ancora una volta dal Ficino esegeta del *Simposio*, e segnatamente dal capitolo II della terza orazione del dialogo *Sopra lo amore*, ancora occupata dalla dualità Discordia/Amore<sup>16</sup>, – sarà appena il caso di far notare che anche qui il nume tutelare, esplicitamente citato, è quello di Empedocle – e dal capitolo IV della stessa orazione terza, «Che nessun membro del mondo porta odio all'altro». O ancora si potrebbe risalire per li rami della tradizione, fino alle prose dell'amico-nemico Sperone Speroni: non solo il *Dialogo d'amore* ma anche un dialogo come quello frontalmente dedicato proprio da Speroni, ancora una volta, alla Discordia.

6. Torniamo più da vicino al coro, la cui ultima stanza è agitata da un diverso e inedito scontro. Nel terzo atto Torrismondo aveva ribadito all'amico Germondo la sua volontà di cedergli Alvida, e Germondo stesso era tornato a dichiarare la sua amicizia eterna per Torrismondo. Ma Alvida aveva riconosciuto intanto nello stesso Germondo l'antico assassino di suo fratello, dividendosi dunque tra fedeltà al voto fatto a Torrismondo – donare la propria amicizia a Germondo – e ambivalenza del rapporto con il cavaliere. Il coro si interroga dunque sulla rivolta di Amore contro Amicizia (vv. 1985-1987): «Ma come l'arme hai prese / contra Amicizia? Ahi, chi primier l'intese? / S'offendi lei, pur te medesimo offendi [...]». Ora, dietro il confliggere di queste due potenze c'è, di nuovo, un ispessirsi deciso della cultura anzitutto filosofica di Tasso, in cui già Renda aveva contribuito a scavare, riconoscendo anzi in uno sfondo classico che va da Platone a Aristotele a Cicerone «il fondamento della *tragediabilità* [*corsivo suo*] d'un soggetto ispirato all'amicizia»<sup>17</sup>, con riferimento all'intera cornice del dramma. E anche in questo caso sarà facile avvicinare al tragico la riflessione affidata a un altro dialogo – immediatamente dedicato al tema amicale e composto nel 1592, in chiusura al quinquennio del *Torrismondo* e del *Cataneo* – cioè *Il Manso overo de l'amicizia*. Anche qui siamo in presenza, fra il resto, di un oscillante dibattito sulla natura del binomio amore-amicizia (analogamente in precedenza, lo si è visto, l'indagine

<sup>15</sup> T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1994; per le chiose tassiane mi rifaccio naturalmente all'edizione con autocommento di T. TASSO, *Rime [...] con l'esposizione dello stesso autore*, Brescia, Marchetti, 1592-93, *ad loc.*

<sup>16</sup> M. FICINO, *Sopra lo amore*, cit., p. 49.

<sup>17</sup> U. RENDA, *Il «Torrismondo» di T. Tasso e la tecnica tragica del Cinquecento*, in «Rivista abruzzese», XX-XXI (1905-1906), p. 189.

tassiana in forma di dialogo si rivolgeva all'incerta qualità del duo amore-odio). Il dialogo presenta punti di vista ben divaricati fra loro: mentre il Forestiero Napolitano tende a distinguere il sentimento amoroso da quello amicale, il personaggio B. tende piuttosto alla sovrapposizione, non ritenendo «l'amore e l'amicizia così diseguali e quasi contrari», e anzi concludendo «che l'amicizia e l'amore fossero sotto un genere stesso»<sup>18</sup>. E Tasso insiste d'altra parte spesso «nella tragedia e nei dialoghi, sulla differenza fra la quiete-porto dell'amicizia e il caos-tempesta dell'amore in quanto passione»<sup>19</sup>, una differenza che nel *Manso* è letta anzitutto nella chiave della *costanza*, qualità di pertinenza del solo legame fra amici, non fra amanti. Il che non impedisce, tuttavia, che «il linguaggio dell'amicizia, nella tragedia, [sia] quello dell'amore»<sup>20</sup>, e che si dia dunque – ed è proprio il caso del coro terzo – una sostanziale identità fra i due principi; o meglio che si tratteggi, ancora una volta e come già si è visto quanto all'altra dialettica fra opposti – fra Amore e Odio –, una sorta di Amore quale sostanza prima, sovra-insieme che non può non comprendere una sua specificazione ulteriore quale l'Amicizia appunto. Siamo nell'orbita di un'idea di estrazione classico-greca e totalizzante dell'eros, entro il quale la stessa amicizia è riassorbita<sup>21</sup>, per cui qualche puntello potrà provenire da un dialogo identificato da tempo fra le fonti tassiane (e anzi direttamente citato dal Tasso del *Manso*) come il platonico *Liside*: e si veda allora, quanto all'esempio più eloquente, «l'antichissima sentenza di Solone», messa in bocca al personaggio B. da Tasso, «che l'amato sia l'amico», sovrapposizione esplicita che Baffetti fa dipendere dall'epitome ficiniana appunto del *Liside*, a cui fra poco tornerò<sup>22</sup>. Ma in prima istanza il rimando potrebbe essere, già nella tragedia, alle parole di Torrismondo, il quale ricorda d'essersi stretto «d'amicizia in dolce nodo» con Germondo (v. 341), ma pochi versi dopo precisa altresì di aver esposto la propria vita per quella dell'amico «là dove amor n'agguaglia» (v. 363), dal momento cioè che era stavolta amore a renderli pari.

Tornerò sull'uguagliarsi di questi due principi dentro il *Torrismondo*. Intanto nel *Manso* è di nuovo la stella fissa di Empedocle a illuminare alcuni passaggi, come accadeva anche a proposito del raffronto di Amore e Odio. Il filosofo è intanto ricordato dal Forestiero perché ai quattro elementi primari, ai «principi materiali» aggiunse «l'amicizia e la discordia»: ove si noterà che – mentre ancora una volta ci si rivolge a una sorta di filosofia dei contrari all'origine dell'essere,

<sup>18</sup> *Il Manso ovvero de l'amicizia*, in T. TASSO, *Dialoghi*, cit., II, p. 935.

<sup>19</sup> R. GIGLIUCCI, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, p. 121.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Sul tema dell'incrocio amore/amicizia, e guardando alla dialettica fra classicità e cristianità, L. F. PIZZOLATO, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>22</sup> *Il Manso*, cit., p. 935.

tema di cui partecipa lo stesso *Liside* platonico<sup>23</sup> – alla Discordia si oppone questa volta proprio l’Amicizia, non l’Amore. E lo stesso Empedocle è ricordato in effetti, poco sotto, per aver confuso «assai volte questi nomi d’amore e d’amicizia»<sup>24</sup>: per essere, insomma, sintonizzato sulla sovrapposizione molto più che sulla distinzione fra i due. E più oltre il Forestiero affermerà ancora di non lodare «né Empedocle né Eraclito, che non distinsero l’amicizia da l’amore: né tanto mi piace il distinguer le spezie de l’amicizia secondo quelle d’amore [...]». Anche qui l’imbeccata arriva, mi pare, dal Ficino commentatore del *Liside*, secondo il quale Platone va distinto proprio da Empedocle e Eraclito, che nei loro scritti «amoris desiderium ab amicitia non distinguunt»: un passo dunque tolto o anzi letteralmente ritradotto dal cap. XLVIII del dialogo commentato appunto da Marsilio<sup>25</sup>.

7. Quello stesso sovrapporsi fra Eros e *Filia* dilaga, molto più decisamente che nel *Manso*, dentro il *Torrismondo*. Aggiungerò un’ultima ipotesi a favore dell’immagine di un Empedocle piuttosto incline a non distinguere i due *principia*. Fra i postillati tassiani c’è un testo che permetteva a Tasso di raggiungere un paio di passi centrali fra quelli che la tradizione indiretta ci ha fatto conoscere riferendoli a Empedocle, i versi citati dal Simplicio esegeta di Aristotele<sup>26</sup>; Tasso poteva leggerli in una versione del commento alla *Fisica* aristotelica uscita a Venezia, in prima battuta nel 1546, nel latino di Lucillo Filalteo (ma Tasso apporrà le sue chiose su una riedizione successiva, del 1558)<sup>27</sup>. Questo Simplicio «latino» riporta per esempio l’ampio passaggio che è oggi rubricato sotto il fr. 17 – che ho già ricordato più sopra – dell’ed. Diels-Kranz:

Duplicia dico: / tunc enim augetur solum esse ex pluribus / tunc vero econtra ex uno  
diminuitur pluribus constans / Duplex mortalium ortus, duplex interitusque / illum enim  
cunctorum coitus parit et perdit, / hic autem cursus enascentia molliens metit. / Et haec cum sese  
mutuo alternant successu numquam desunt / interdum amore cuncta in unum convenire, / interdum  
singula econtra seiuncta lis odio habet.

<sup>23</sup> Cfr. appunto, quanto a una sorta di indagine sulla similitudine e sui contrari come principio generativo, il *Liside*, in particolare 214a-214e; per i dialoghi platonici mi servo di PLATONE, *Tutte le opere*, con un saggio di F. ADORNO, a cura di E. V. MALTESE, Roma, Newton, 1997 (il *Liside* si legge nel vol. 3, pp. 147-181).

<sup>24</sup> *Il Manso*, cit., pp. 923-924.

<sup>25</sup> *Divini Platonis opera quae extant omnia, Marsilio Ficino interprete* [...], Genevae, Le Preux, 1590, p. 1273.

<sup>26</sup> Un accenno a Empedocle e proprio al Simplicio commentatore di Aristotele nel commento di Basile al *Mondo creato*, cit., pp. 403-404.

<sup>27</sup> *Simplicii philosophi perspicacissimi clarissima Commentaria in octo libros Aristotelis De physico auditu* [...], Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, MDLVIII; il testo è ricordato come «largamente postillato e segnato» da A. M. CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», XII (1962), pp. 97-110.

L'intero passo poteva in qualche modo aiutare l'esordio del terzo coro – nonché il luogo affine del *Mondo creato* che avevo altresì segnalato – per la chiara ripresa dei due *idola*, Amore/Odio, nonché per quel «mutuo [...] successo» seguendo il quale «alternant», si avvicendano i cicli cosmici in concordia e discordia, che al lettore tassiano richiama subito il «giro *alterno*» con cui si affrontano gli stessi Amore e Odio nel coro, e da cui «nasce il mondo eterno», così come senza fine è il susseguirsi degli elementi primi che infatti «numquam desunt» in Empedocle, non vengono mai meno. Ma è interessante soprattutto che dei due versi finali (i più importanti e diffusi nella tradizione indiretta, e che nello stesso originale Tasso poteva comunque raggiungere tramite l'accessibile Stobeo del Gessner<sup>28</sup>: libro I, cap. X, sez. 11b) il Simplicio «latino» desse una seconda versione; una versione diciamo ridondante, meno precisa ma più suggestiva di quella appena citata (riporto stavolta anche il distico in greco):

ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἓν ἅπαντα  
ἄλλοτε δ' αὖ δίχα πάντα φορεύμενα Νείκεος ἔχθει

Nos interdum *amicitia et amore* cuncta in unum redigimus  
interdum vero cuncta rursus divisim lata et in varia loca deducta *lis odiumve* habet<sup>29</sup>.

Il primo elemento, la Φιλότης, è qui liberamente sciolta in un'endiadi ablativa che riunisce e parifica proprio la coppia che andrà a suggellare il coro tassiano, la coppia Amicitia-Amor, letteralmente «confusa» e mescolata: un altro indizio a conferma del fatto che Empedocle è davvero, come suggeriva anche Ficino, tra i filosofi della non-disunione dei due elementi, colui che infatti «confuse assai volte questi nomi d'amore e d'amicizia». Allo stesso modo, anche il Νείκος è ritradotto con qualche eccedenza, ma sulla spinta di un'espressione greca di per sé effettivamente abbondante, «Νείκεος ἔχθει», la quale – sdoppiando il principio negativo in una «lis» accompagnata dall'«odium» – può in qualche modo a sua volta premere sul reduplicarsi dello stesso principio negativo nella binarietà Odio-Discordia del terzo coro del *Torrismondo*. E una riformulazione del duo in Amore/Lite – così vicina dunque, quest'ultima, alla «lis» della traduzione latina del passo empedocleo – si ritrova all'esordio di un'altra rima tassiana, ben sintonizzata col medesimo luogo topico: «Tessano aurea catena *Amore e Lite*, / che quella fabbricaro onde conteste / son le cose mortai».

<sup>28</sup> Su Stobeo e Tasso cfr. B. BASILE, *Tasso e le «Sententiae» di Stobeo*, in «Filologia e critica», VII (1982), pp. 114-124.

<sup>29</sup> I due passi latini si leggono rispettivamente alle pp. 53 e 8 in *Simplici [...] Commentaria*, cit.

8. Tornando alla fenomenologia propriamente tassiana di quest'eros «congiuntivo» il primo e obbligato riferimento sarà, naturalmente, al congedo del coro, come anticipato, a quell'Amore invitato a riappacificarsi con se stesso in quanto corpo unico con l'amicizia, «perch'è vera amicizia amor verace». Ma è l'intero *Torrismondo* a essere punteggiato dal tentativo-desiderio di mistione dei due principi, un tentativo di avvicinarli e mischiarli che renderà ancora più violenta la deflagrazione finale, il riconoscimento della vanità di quei due stessi *idola* – si pensi al coro di chiusura del dramma – davanti allo spalancarsi dello scioglimento tragico, la morte dei fratelli-amanti, Alvida e Torrismondo. Ho, più sopra, già brevemente anticipato come le due forze si provino, dentro la tragedia, a parificarsi. Vediamo di confermare questo tendere a un'istanza di unione – esito, lo si è visto, di un notevole fondo di cultura – con un paio di rimandi testuali. A cominciare dall'immagine di una «vera amicizia» che si propaga ben oltre il coro in esame, per esempio nelle parole di Germondo rivolte all'amico Torrismondo nello stesso atto terzo (vv. 1614-1618):

Già voi foste di me la miglior parte;  
 or nulla parte è mia, ma tutto è vostro,  
 o tutto fia: *se pur non prende a scherno*  
*vera amicizia quanto amore agogna,*  
*ch'è d'altrui vincitor, da lei sol vinto.*

Mentre Torrismondo afferma la propria volontà di cedere Alvida in sposa all'amico Germondo, questi sottolinea come Amore possa essere dominato dalla sola amicizia, «da lei sol vinto». Se saltiamo all'atto quarto, lo stesso sintagma-suggerimento del coro riattiva una situazione, fra le maglie del testo, di indistinguibile parità fra amore e amicizia (vv. 2138-2144): «Vera amicizia dunque il mar sonante / mi faccia, o queto [...]. / *Vera amicizia ancor mi faccia amante*», dichiara Germondo, e ancora una volta l'amicizia si riconferma come l'unica forza in grado di frenare il desiderio amoroso (il riferimento è, naturalmente, alla possibilità che si compia o meno, per volontà di Torrismondo<sup>30</sup>, il matrimonio fra Alvida e l'amico). E il sondaggio potrebbe continuare.

#### 9. Rivolghiamoci tuttavia al congedo della canzone-coro:

Deh, rendi, Amore, ogni pensiero amico.  
 Amor, fa teco pace,  
 perch'è vera amicizia amor verace.

<sup>30</sup> Sull'ambivalenza di Torrismondo e sul dramma tassiano come «dramma della conoscenza» G. DA POZZO, *Forma allusiva e scenario della mente nel teatro tassiano*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 861-879.

Il penultimo verso si potrà leggere come un nuovo punto di contatto e scambio fra la tragedia e il successivo e già richiamato *Manso*. Nel dialogo si discute della possibilità – teste un altro filosofo antico, Eraclito – che un contrario sia amico dell'altro; proprio Giovan Battista Manso ricorda allora l'esempio di certi poeti «c'hanno finto Amore innamorato», avanzando così l'ipotesi che si possano descrivere anche «l'odio o la concordia innamorata». Ed ecco la citazione dell'anonimo poeta «che accennò questa opinione in quel verso»:

*Amor, tu pria farai con l'odio pace.*

Il poeta è Luigi Tansillo<sup>31</sup>, sul cui intertesto Tasso agiva però, nel *Torrismondo*, rimodellando il millimetrico ricordo al binomio Amore/Amicizia: e l'invito è dunque, nel coro, ad Amore perché si riappacifici con Amicizia, ovvero con se stesso («Amor, fa teco pace [...]»); ma in filigrana ancora si intravede – riemergendo il prelievo – la grande diarchia Amore/Odio che inaugurava questa sezione corale; mentre il rinvio torna al suo stato originale e ben acclimatato dentro un dialogo – *Il Manso* – che abbiamo già visto piuttosto efficace nel segnare alcuni percorsi importanti anche per la cultura e la scrittura del *Torrismondo*.

Il puntiforme rimando al *Canzoniere* tansilliano potrebbe essere il primo passo di un nuovo e fitto restauro intertestuale dentro il coro terzo, che si muoverà coinvolgendo una costellazione piuttosto suggestiva di luoghi dell'eros, dentro e fuori il sistema-Tasso. Se prendiamo intanto i versi dell'aspro e concettoso armarsi di Eros contro *Filia* e dunque contro se stesso – «Te scacci; e sechi in parti / s'Amicizia da te dividi e parti» – la modalità sarà di nuovo quella di un Amore la cui fenomenologia si muove tra giunzione e disgiunzione, cui si potrebbero accostare vari luoghi del Tasso rimatore; ma per quella sorta di forma interna della canzone che è la rappresentazione teatralizzata di potenze interiori fra cui l'eros, il riferimento più vicino è probabilmente una rima come la 113, *Quel generoso mio guerrier interno*, ove il protagonista-guerriero è «l'Ira o lo Sdegno» – così lo stesso Tasso nelle suo autocommento – chiamato a «contender con Amore avanti la Ragione». La situazione è ben intonata a quella del coro tassiano, fino al riproporsi, lì, del binomio formato appunto dal «superbo Sdegno e l'Ira ardente»: coppia già petrarchesca, e precisamente di una canzone come *Quel'antiquo mio dolce empio signore*, in cui Amore è «fatto citar dinanzi a la reina» – ci dice Tasso – cioè davanti al tribunale

<sup>31</sup> Il rimando a Tansillo, per il solo dialogo, è nel commento di Baffetti: cfr. L. TANSILLO, *Il canzoniere edito ed inedito*, a cura di E. PÉRICOPO e T. R. TOSCANO, Napoli, Liguori, 1996, I, canz. III, v. 73, pp. 41-45 (ma il verso subisce nella citazione tassiana una lieve variazione rispetto all'originale: «Amor, tu farai pria con l'odio pace»). Per *Il Manso*, la citazione è a p. 938.

della ragione, come nella più tarda riscrittura tassiana. C'è intanto, nelle parole in presa diretta dell'Ira/Sdegno personificato, una rappresentazione dell'eros ben allineata a quella della sezione corale (l'allocuzione è direttamente alla Ragione, vv. 16-20): «Ma ben *presi* per te *l'armi* sovente / *contra il desio*, quando da te si scioglie [...] / e, qual di varie teste empio serpente, / *se medesmo divide* in molte voglie». Le «arme» che nel coro Amore prendeva «contra Amicizia» qui sono giustamente rivolte dallo Sdegno contro «il desio», l'eros terreno; mentre la rappresentazione dell'eros sensuale è intanto contigua a quella del coro terzo, con un Amore che anche qui «se medesmo divide in molte voglie», nella dimensione della divisione interna, nella signoria di un desiderio-senso che si è ormai fatto autolacerazione: la sua, direbbe Residori, non è più «un'oscillazione morale di tipo petrarchesco, che presuppone l'unità del soggetto, ma la fluidità estrema di un io passivo, malleabile, che si disperde in «mille amori» e si lascia sedurre dagli infiniti aspetti di una realtà cangiante»<sup>32</sup>. Sarà poi lo stesso Amore a lamentarsi e a incolpare lo Sdegno – davanti al giudice-Ragione – per non aver consentito un riappacificarsi delle forze interne dell'io, «perché – chiosa Tasso nel suo autocommento (corsivo mio) – negando la pace, *haveva impedito che l'amor sensuale si convertisse in amicitia* [...]»<sup>33</sup>, con il ritorno dell'elemento-pace e dell'equazione amore-amicizia a fare da nuovo termine di confronto per la chiusa del coro terzo. Ritorno che aiuta, credo, anche il sovrapporsi di un verso della medesima zona conclusiva della rima tassiana con lo stesso coro: «*Altre forme più belle* ad altri raggi / di più bel sol vagheggia; ed io felice / sarei [...]», per cui già Martignone ha sottolineato il riuso della locuzione nelle «altre forme più belle / di sol lucente e di serene stelle» che compaiono nella prima stanza corale, luogo da cui si origina una sequenza anaforica che ha proprio il compito di sottolineare l'abissale distinzione fra dimensione spirituale e dimensione sensuale dell'eros («*Altre* vittorie in regno alto e superno, / *altre* palme tu pregi / che spoglie sanguinose [...]»); e infatti Tasso chioserà l'espressione, nella sua esposizione, descrivendo quelle forme come forme-idee, «le forme separate dalla materia».

10. Per gli stessi versi che nel coro terzo descrivono un Amore lacerato, pronto a strappare incomprensibilmente via da sé l'Amicizia, saremo soprattutto di fronte alla pressione, in filigrana, di un luogo che di nuovo è animato dallo scontro Amore/Odio, qui impercettibilmente spostato – in esatta analogia con il precedente ricordo intertestuale di Tansillo – all'inaccettabile rivolta di Amore contro se stesso. Tasso ha probabilmente presente la lirica amorosa di

<sup>32</sup> M. RESIDORI, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 42.

<sup>33</sup> T. TASSO, *Rime*, cit. (la canzone in esame si trova alle pp. 185-204).



un altro autore a lui ben noto, sin dalle giovanili *Considerazioni* sulle sue tre canzoni sorelle, ovvero Giovan Battista Pigna<sup>34</sup>:

né però l'odio amor da sé discaccia,  
e si mi bolle il petto  
che allor a chi più mi si mostra amico,  
e mi è però più accetto,  
auguro peggio che a crudel nimico [...].

Il finale del primo verso – in cui l'amore non riesce ad allontanare l'odio dal soggetto innamorato – echeggia nel «*te scacci, e sechi in parti*» con cui il coro tassiano ammonisce Amore, una volta cancellato il referente-Odio e piegato il tassello alla sola lotta di eros contro il sé-Amicizia; mentre la successiva rima *amico: nimico* aiuta il congedo corale («Deh, rendi, Amore, ogni pensiero *amico*»), anche perché nella stessa zona-congedo sono proprio le *Considerazioni sulle canzoni* di Pigna a propiziare il configurarsi del finale. Il Tasso commentatore di Pigna si concentrava infatti, quanto alla canzone terza, «Se l'un per l'altro incendio avampa o sorge», su un verso che può a sua volta collaborare al coro tassiano:

*Amor verace*, luminoso e grande  
per cui l'error si fugge, e pria si scorge [...]:

per cui è facile richiamare il già visto «amor verace» – che corrisponde alla «vera amicizia» – del coro terzo, facendo fruttare peraltro le indicazioni che il Tasso lettore di Pigna dava, come anticipavo, a proposito dello stesso sintagma: «Distingue [*Pigna*] l'amor celeste dal volgare per molte condizioni. *Verace* chiama l'amor celeste, perché l'altro non è vero amore, potendo essere scompagnato dalla benevolenza»<sup>35</sup>. E il circolare della distinzione di stampo platonico fra amore celeste e amore terrestre fra commento al Pigna, rima 113 e coro terzo funziona bene dentro lo stesso coro, che già al chiudersi della prima stanza aveva proclamato la drammatica separazione fra le due Veneri, e l'impossibilità per l'amore sensuale di trionfare, lo abbiamo visto, «in terra» (mentre di lì a poco, nelle *Considerazioni* tassiane, sarà il momento di evidenziare la «profondità di pensieri» della lirica del Pigna: nei primi dintorni di una «legittimazione della poesia “filosofica”»<sup>36</sup> che probabilmente trova proprio in questo coro terzo, quanto a Tasso, una delle sue vette assolute, ed

<sup>34</sup> G. B. PIGNA, *Gli amori*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1991 (è il testo CLXXXVI).

<sup>35</sup> Leggo le *Considerazioni nelle Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Capurro, 1823, XI, pp. 1-34.

<sup>36</sup> R. Gigliucci, *Giù verso l'alto*, cit., p. 141.

ecco allora farsi ancora più comprensibile il contatto con lo stesso Pigna nel finale del congedo, nonché nel più generale impianto di una fenomenologia duale di Amore terrestre-celeste).

Anche un alfiere dell'eros cinquecentesco quale Bembo<sup>37</sup> partecipa, infine, al prezioso ricamo che si avvia a concludere il coro. L'invito dell'io ad Amore ad allentare la presa nella rima XCV

Stendi l'arco per me, se vòì ch'io viva

è sfruttato da Tasso, ma ancora una volta rielaborandone finemente l'esito: «Stendi l'arco *per lei*, signor cortese». Lo slittamento pronominale dal soggetto al *lei* amicale coinvolge dunque anche la lirica bembiana nel vario gioco di specchi del confronto fra Amore e Amicizia: a ulteriore e chiarissima conferma di come il lavoro intertestuale di questo Tasso si riformuli in uno spostamento anche minimo di pedine, con l'unico obiettivo di annullare lo scacco tragico provocato da Eros ai danni di *Filia*.

11. Dietro questo specchiarsi dei due elementi si indovina ancora, dicevo – grazie alla memoria riemersa di un Tansillo o di un Pigna – l'ombra dell'Odio, che incontravamo già nell'immediato inizio del coro. Anche l'intreccio di Odio e Amore, come quello fra quest'ultimo e Amicizia, non manca poi di manifestarsi ben oltre il coro terzo, per esempio nell'altra prova drammatica tassiana, nell'*Aminta*. Quando Tirsi, sul cominciare del terzo atto, confida il suo timore che Aminta si sia «ucciso di sua mano», il coro gliene chiede la possibile «cagione». E Tirsi:

T. Odio ed Amore [...].

C. Due potenti inimici, insieme aggiunti,  
che far non ponno? Ma parla più chiaro.

T. L'amar troppo una ninfa, e l'esser troppo  
odiato da lei.

E il tema ritorna, pur con qualche attenuazione, nel coro dell'atto quarto della pastorale, dove Amore, forza come sempre congiuntiva, può anche incaricarsi di scacciare appunto «l'odio interno» dai cuori mansueti; e intanto tale coro aminteo si pone come punto di contatto col coro terzo del *Torrismondo*, ma insieme come una sorta di altra faccia rispetto all'invocazione a Eros nella tragedia. Perché al di là dei riecheggiamenti e contatti lessicali fra i due luoghi

<sup>37</sup> Cfr. il commento di Martignone, *ad loc.*

(si veda il *trionfare* di amore, o lo *sgombrare* dal cuore *furori* e forze avverse, e il «giro eterno» che fonde in qualche modo il «giro alterno» e il «mondo eterno» di pertinenza proprio di Amore, nell'*incipit* del coro torrismondiano) l'*Aminta* mostra evidentemente, dicevo, l'altro volto dell'eros dentro la drammatica tassiana, il punto in cui l'incolmabile iato fra cielo e terra – fra amore spirituale e sensuale – sembra potersi sanare (vv. 1831-1832): «così rendi sembante al ciel la terra, / che d'abitarla tu non fuggi o sdegni [...]». Questo coro pastorale si leggerà con maggior frutto tenendo presente anche il contrario invito ad andarsene precedentemente indirizzato, nell'*Aminta*, all'Onore, al chiudersi del celebre coro dell'atto primo. Una sorta di ironico inno rovesciato, nel quale il coro cerca di propiziare non la venuta del dio, ma la sparizione stessa dell'impulso civilizzatore (vv. 712-715): «che fai tra questi chiostrì, / che la grandezza tua capir non ponno? / Vattene, e turba il sonno / agl'illustri e potenti». Così, mentre alla «chiostra terrena» del coro terzo del *Torrismondo* era tolta la possibilità di assistere al trionfo di Amore, i «chiostrì» pastorali dell'*Aminta*, respinta la forza civilizzante e inautentica di Onore – che aveva trasformato in «furto» i naturali doni di eros –, possono invece lascivamente accogliere il godimento erotico istintuale; e infatti la sezione corale si chiude sulle note che ritraducono un carne per eccellenza dedicato al piacere dell'eros, il quinto del *Liber* di Catullo:

Amiam, che non ha tregua  
con gli anni umana vita, e si dilegua.  
Amiam, che 'l sol si muore e poi rinasce:  
a noi sua breve luce  
s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

E Catullo è anche, non dimentichiamolo, il poeta di un distico notissimo come quello che racconta l'oscillazione interna di un soggetto diviso proprio fra l'odio e l'amore: «Odi et amo. Quare id faciam [...]»<sup>38</sup>. Un distico che può certamente far da non troppo lontano sfondo per uno scontro amore-odio che nell'*Aminta* si attiene coerentemente a una dimensione diciamo più sensuoso-psicologica che filosofico-cosmica, quale sarà invece nel *Torrismondo*, e legata appunto a un'intima ossimoricità – la convivenza interiore dei due sentimenti – che si dispiega in un altro dialogo aminteo, stavolta fra Dafne e Silvia:

D. Onde nasce il tuo odio?  
S. Dal suo amore.  
D. Piacevol padre di figlio crudele [...].  
S. *Odio il suo amore,*  
ch'odia la mia onestate, *ed amai lui [...]*.

<sup>38</sup> CATULLO, *I canti*, a cura di A. TRAINA, Milano, Rizzoli, 1982 (il carne in questione è il LXXXV).

12. Quanto ancora al ricordo dell'altro luogo catulliano, il quinto carne, questo subisce una sorta di diffrazione, proprio tra primo coro aminteo e terzo coro della tragedia. Se nel primo coro Catullo innerva il canto pieno, di lode assoluta dell'eros terreno che abita il mondo pastorale, nel coro del *Torrismondo* la memoria del carne non può che uscirne trattenuta e per così dire «castrata» dentro la dinamica sublimante e distintiva fra Venere volgare e Venere celeste. Ne resta non più che un'ombra, visibile però se teniamo presente i versi centrali del carne catulliano, quelli più descrittivi e meno esplicitamente intaccati dall'impulso all'eros:

Soles occidere et redire possunt;  
nobis cum semel occidit brevis lux,  
nox est perpetua una dormienda;

e il Tasso del coro terzo:

Tale, apra o serri il ciel lucenti porte  
o vada il sole o torni,  
han possanza inegual le notti e i giorni.

Ecco silenziosamente ritradotto, in Tasso, l'«occidere et redire» dei «soles» catulliani, con quello stesso «oCCIdeRE» che lascia peraltro una qualche impronta al precedente verso tassiano, al sintagma «CIEl luCENTI», così fonicamente segnato dall'infinito latino; mentre il «possunt» del carne scala verso la successiva «*possanza* inegual», e ancora guadagnate al coro sono la «nox» e la «lux» che ricompare nei versi immediatamente successivi a quelli riportati, nel contendere di Amore contro Discordia «come *luce* con l'ombra», in un affine gioco cromatico di chiaroscuro.

Un'esile ma tenace memoria latina attraversa dunque certi momenti centrali dei cori tassiani, non escluso il *Torrismondo*, appuntandosi soprattutto su alcuni grandi luoghi dell'eros, come per l'appena richiamato carne di Catullo. E le risonanze di questi accenti latini non possono non toccare un punto-chiave del coro terzo come l'annuncio del *non*-vincere di Amore, che saremo anche invitati a leggere sull'onda della corrosione ideologica, lo si è accennato, del *topos* dell'eros invincibile, in una trafia che ricomincerà almeno dal Virgilio della decima egloga – dal suo «omnia vincit Amor» – il cui ribaltamento varrà ovviamente anche come negazione, ancora una volta sul rovescio dell'*Aminta*, dell'eros sensuale (ma aggiungerei, alla cornice virgiliana, un'altra proclamazione della vittoria di Eros come quella, a sua volta non insensibile alla scia catulliana, dell'Ovidio degli *Amores*, III, 11, vv. 33-34, in cui «luctantur pectusque leve in contraria tendunt / hac amor, hac odium; sed, puto, vincit amor», dove assistiamo peraltro all'ennesima ricomparsa dei due essenziali *contraria* in reciproca lotta).

13. Manca tuttavia un ultimo passaggio, e ancora di estrazione latina, che mi pare fondamentale per il coro tassiano, e per una circolazione dell'accoppiata amore-odio così fitta anche ben dentro la drammatica tassiana. C'è dunque un altro luogo tragico che può funzionare da seconda autorizzazione di genere, un po' come già dicevo per il ruolo giocato, dentro il coro terzo, dall'inno a Eros dell'*Antigone* sofoclea; e in pertinenza ancora più stretta, come anticipavo, con la diarchia amore-odio. Si tratterà di guardare a un autore ben noto a Tasso e naturalmente al teatro cinquecentesco, ovvero a Seneca. Segnatamente, alla sua *Fedra*. Se sfogliamo per esempio il *Galealto*, ci accorgiamo che il personaggio di Fedra compariva già lì, insieme ad altre due eroine tragiche, ad agitare i sogni di Alvida («Fedra e Iocasta / gl'interrotti riposi a me perturba, / agita me Canace [...]»), e il non-detto, la spina silenziosa che premeva l'amante-sorella di Torrismondo è naturalmente quella dell'incesto. Claudio Scarpati ha mostrato come, nel passaggio dal *Galealto* alle ultime fasi del *Torrismondo*, la traccia della *Fedra* senecana si sia per la verità attenuata, causa la volontà autoriale di limare il più possibile l'importanza attribuita, nella tragedia, proprio al tema dell'incesto, anche in corrispondenza della meditazione tassiana sui passi aristotelici dedicati al *míaron*, all'empietà del personaggio tragico. E Pier Vettori aiutava intanto Tasso a distinguere appunto fra un tragico per errore e un tragico effettivamente e consciamente colpevole, come nel caso della sposa di Teseo<sup>39</sup>. Ma non è detto che la traccia della *Fedra* non riemerga comunque, nel *Torrismondo*, su sentieri paralleli ma diversi dal nodo della sola colpa incestuosa.

14. La vicenda della matrigna di Ippolito riemergeva per esempio in un passo che abbiamo già percorso del *Cataneo* tassiano, in cui di Fedra veniva ricordato non l'errore incestuoso, ma la qualità della sua passione, per così dire, «l'amor di Fedra portato al figliastro e quello di Medea verso Iasone: l'uno e l'altro de' quali in fiero e terribile odio si trasmutò»<sup>40</sup>: ci sarebbe insomma anche un amore che sa trasformarsi in odio – così Paulo Sanminiato a Tasso, nella finzione del dialogo – e la cui matrice è identificata in due esempi tragici e noti come quello delle due eroine senecane. A spingere su questa immagine di Fedra, favorendone il ricordo dentro il *Cataneo* tassiano, sarà intanto il Petrarca dei *Trionfi*, stavolta quello del *Triumphus Cupidinis*, che si ricorda di come, una volta subito il rifiuto di Ippolito, «[...] si l'amore in odio torse / Fedra amante terribile e maligna» (vv. 113-114): a giocare,

<sup>39</sup> C. SCARPATI, *Sulla genesi del «Torrismondo»*, ora in Id., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, soprattutto pp. 162-165.

<sup>40</sup> *Il Cataneo*, cit., p. 872.

Petrarca, nuovamente il suo ruolo di miniera e di estremo riassunto per i *mythoi* della drammatica italiana – si pensi anche alla sola Sofonisba, a sua volta lì ricordata. E certo proprio quello di Fedra fu tra i modelli tragici più facilmente assorbiti, tradotta e riscritta già nella seconda metà del XV secolo, mentre il suo fantasma aleggiava almeno dal 1509 proprio sulle scene della Ferrara in cui Tasso dava avvio alla stesura della sua tragedia<sup>41</sup>.

Per ricostruire meglio, in ogni caso, il ruolo di Seneca a proposito dell'intrecciarsi di Amore e di Odio, e per verificare come anche da qui si diparta uno spunto che non lascia indenne il *Torrismondo*, rivolgiamoci a un altro coro di pertinenza erotica, ospitato proprio dalla *Fedra*, ai vv. 274-359. Il coro leva il suo canto a Afrodite, e si cimenta in una sorta di galleria mitologica sul potere assoluto di Amore, che si estende su tutte le creature e in ogni luogo, senza eccezioni, come è ribadito al chiudersi della sezione (vv. 353-355)<sup>42</sup>:

Nihil immune est, odiumque perit  
cum iussit Amor; veteres cedunt  
ignibus irae.

Teniamoli a mente, questi versi senecani. Intanto proprio loro fanno da ulteriore referente per l'attacco del coro terzo, e si insinuano poi anche altrove, si veda per esempio la «nova ira» (v. 1994) di cui lo stesso coro vorrebbe scongiurare l'inizio, a doppiare, ma rovesciandole, le «veteres [...] irae» dei versi appena riportati (proprio l'esponente dell'ira è, d'altra parte, ricco di armoniche ben compromesse col teatro senecano, sorta di elemento decisivo, in Seneca, nel trasformare l'*ultio* – la vendetta, eventualmente anche legittima, del personaggio tragico – in un gesto di dismisura, ormai al di fuori di ogni controllo esercitato dalla *ratio* del soggetto)<sup>43</sup>. Ma è qui ricondotta, l'ira, anzitutto all'ambito familiare-affettivo e alla sua dialettica appunto con l'*amor*, e la sua traccia rimbalza poi fino al coro quarto dell'*Aminta*, cui si è guardato poco sopra, perché insieme allo sgombrarsi del cuore dall'odio e al trionfo di eros, annunciava quel canto corale, «non sono *ire* là su», nel regno dell'Amore celeste.

E infine, al di fuori del coro, ecco sulla stessa onda senecana le parole rivolte da *Torrismondo* a *Alvida*, nel medesimo atto terzo: «Estingua tutti gli

<sup>41</sup> Così informava già A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, citato da F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, 1904, p. 18. Sul personaggio di Fedra nel teatro italiano rinascimentale cfr. per esempio A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.

<sup>42</sup> Cfr. SENECA, *Medea-Fedra*, a cura di G. G. BIONDI, traduzione di A. TRAINA, Milano, Rizzoli, 1989.

<sup>43</sup> G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore: forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.

odii il nostro amore, / e nessun odio il nostro amore estingua». Non senza un'ulteriore incrocio con il ricordo, credo, dell'invito della Nutrice a Fedra, «*extingue flammis*», v. 131, dove l'imperativo dell'*extinguere* è però rivoltato sullo spegnersi della fiamma amorosa – non sull'odio – su quella che più tardi un Racine ritradurrà alla *flamme noire* della sua *Phèdre*; e che nel frattempo ritornava però nello stesso coro terzo tassiano – ancora una volta sul rovescio – ove all'eros si chiede di «speng[ere]» le «faville» dell'Ira, ma di riattizzare proprio il fuoco amoroso: «Accendi le tue *flamme*, e fa tranquille», v. 1965 (ennesimo esempio della finezza assoluta dell'intaglio tassiano: capace di limare e incidere anche il singolo atomo lessicale, fino a farne un tassello perfettamente coerente col proprio lavoratissimo mosaico testuale).

15. Ma è anzitutto un altro il luogo del *Torrismondo* cui dobbiamo porgere ascolto per avvertire l'eco più chiara del frammento tolto dal coro della *Fedra*. Dovremo tornare al primo atto, al lungo scambio di battute fra la Nutrice e Alvida a proposito delle inquietudini di quest'ultima. In un breve monologo conclusivo la Nutrice, sola in scena, torna sui timori di Alvida con una sorta di meditazione sulla difficile felicità terrena, la cui unica possibilità è comunque affidata all'eventuale regno di Amore (vv. 217-218):

Ma dove Amor comanda, è l'Odio estinto,  
e cedon l'ire antiche al novo foco.

Vera e propria traduzione *ad verbum* dei versi che si apprestavano a chiudere il coro senecano e che ho riportato sopra, la gnome contribuisce al tono spiccatamente sentenzioso assunto dalla Nutrice, al cui esordio («Non so ch'in terra sia tranquillo stato / o pacifico sì, che no 'l perturbi / o speranza, o timore, o gioia, o doglia [...]») non è estraneo, credo, ancora un riecheggiamento dell'avvio di un altro stasimo antigoneo, il secondo («Fortunato chi la vita assapora / senza sventure [...]»), magari in alleanza con il terzo dell'*Edipo*, in cui il coro proclama di non poter dichiarare felice nessun mortale); il cui effetto rimbalza poi alle parole di un altro personaggio femminile, a Rosmonda: «O felice colei, sia donna o serva, / che la vita mortal trapassa in guisa / che tra via non si macchi [...]», ma stavolta in declinazione, per così dire, controriformistica, con accenti di autoconfessione penitenziale<sup>44</sup>. E per lo spostamento della sentenza corale al personaggio-Nutrice è lo stesso Seneca a facilitare Tasso, il Seneca che ai vv. 574-575 affidava proprio alla Nutrice un altro asserto di taglio epigrammatico sul duo amore-odio, facendole

<sup>44</sup> Menziona l'*Antigone* Martignone, *ad loc.*, mentre di tonalità da controriforma parla C. SCARPATI, *Sulla genesi del «Torrismondo»*, cit., *passim*.

ricordare – stavolta nel dialogo con Ippolito – che «saepe obstinatis induit frenos Amor / et odia mutat», che è spesso l'amore a sopravanzare gli odi. Ma Tasso sceglierà comunque di inserire, dentro una funzione-Nutrice che dunque raccoglieva già un invito anche strutturale senecano, la più nobile ritraduzione di una sentenza corale.

16. Tasso sa farsi, insomma, anche lettore interessato dei cori altrui, e sa in qualche modo appropriarsi di qualche scheggia corale – celandola fra le battute di un personaggio-vicario – in funzione di commento sentenzioso all'avanzare della vicenda. Del resto già un Gibaldi – citando, peraltro, l'affine parere di Erasmo – ricordava che Seneca «ne' cori è sempre grave, magnifico, sentenzioso e tutto costume»<sup>45</sup>, e di quella stessa gravità sentenziante Tasso si poteva dunque facilmente servire, addirittura per innalzare di un tono la dizione del personaggio-confidente, adibendolo così anche a una sorta di coro «in seconda», o ricreando quella che potremmo definire una coralità interna e implicita, affidata soprattutto a queste voci minori: basterà, quanto a un'ulteriore pezza d'appoggio in tal senso, notare come la binarietà Alvida-Nutrice, nel primo atto, trovi un perfetto equivalente, nel succedersi delle sequenze drammatiche, nel duo Torrismondo-Consigliero. E anche il personaggio minore della seconda coppia, il Consigliero, nel dialogo col protagonista (vv. 658-660) – che segue proprio lo scambio dialogico Nutrice-Alvida, addirittura fino al chiudersi dell'atto – può allora affidarsi a una voce corale senecana: «*D'ira e d'amor, possenti e fieri affetti, / la nostra umanitate ivi più abonda / ov'è più di vigore [...]*»; versi per i quali bisognerà rifarsi ai vv. 866-869 del coro della *Medea*, che regala a Tasso uno stavolta puntiforme rinvio, in uguale contesto di tentato dominio della ragione sulla passione:

Frenare nescit iras  
Medea, non amores;  
nunc *ira amorque* causam  
iunxere: quid sequetur<sup>46</sup>?

17. Se, da una parte, il coro senecano dona a Tasso il timbro assertivo di alcuni scorci come quelli appena indagati, le parole di Fedra possono collaborare, piuttosto, a certe uscite più riflessive e soggettive, nella chiave cioè di un'indagine interna dell'io, stavolta sì legate, mi pare, anzitutto alla

<sup>45</sup> G. B. GIRALDI, *Discorso intorno al comporre de' i romanzi, delle commedie e delle tragedie* [1554], Bologna, Forni, 1975 (rist. anast. dell'ed. Milano, Daelli, 1854), I, p. 82.

<sup>46</sup> Il rinvio nel commento di Martignone, *ad loc.*



colpa incestuosa. Il «*facinus occultum*» di Fedra (v. 151) si insinua infatti ossessivamente nel linguaggio degli eroi tragici tassiani, dall'«*occulto* desio del cor profondo» di Alvida (v. 22) alla «cagione antica *occulta*» (v. 228) dei patimenti della regina, di cui la Nutrice non sa individuare le radici; fino allo spostamento della stessa voce femminile e colpevole di Fedra all'ombrosa autoauscultazione di Torrismondo, all'«*occulta* e 'ndegna colpa / che mi tinse e *macchiò* le membra e l'alma» (v. 237-238), dove alla memoria proprio della colpa nascosta si unisce l'«*haud te, fama, maculari sinam*» (v. 252) della stessa Fedra, che ancora tenta di domare la passione per non macchiare il proprio onore (ma la *macula* infamante slitta, nel *Torrismondo*, dalla dimensione esterna di una civiltà dell'onore e dell'*iniuria* alla colpa-peccato, nella sfera più intima della coscienza del singolo); e l'esame, quanto alla metaforica dell'occultarsi del «*facinus*», potrebbe continuare dentro la tragedia tassiana. Senza escludere, poi, che anche l'io occupato a indagarsi in chiave, dicevo già sopra, penitenziale, possa echeggiare a sua volta qualche luogo corale, anche al di là della gravità di Seneca. Per i versi seguenti, pronunciati da Torrismondo (vv. 575-577),

[...] da mille  
vermi di penitenza io son trafitto,  
non sol roder mi sento il core e l'alma [...],

su un avvio petrarchesco («Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi / fu consumato», *RVF CCCIV* 1-2), si innesta infatti ancora il rimodularsi del coro sofocleo di *Antigone*, magari stavolta con l'aiuto della traduzione di Alamanni (vv. 1229-1230)<sup>47</sup>:

Vivendo, il *cor* gli *rode*  
un crudel *verme* ch'ogni pace annulla [...].

C'è, dunque, un Tasso molto attento a mimare o a imparare il più possibile dal coro greco – quello antigoneo – e da quello senecano. Ed è un Tasso la cui memoria intertestuale è connaturata al suo stesso fare poesia: riversata su singoli e anche millimetrici tasselli – penso agli esempi riportati sopra per la trafila lirica italiana – o spesso intenta a lavorare a livello di cornice topica, riformulando o svuotando interi ricordi-icona – l'invocazione dell'*Antigone*, l'*Amor* latino di ascendenza catulliana, il duo Amore/Odio della *Fedra* – che attivano un'arte allusiva fortemente ideologica: il continuo rimodulare la fonte si dà cioè in un rapporto complesso e dinamico del soggetto con la fonte stessa, mentre il contesto del prelievo finisce con l'essere piegato ai fini di un intelletto

<sup>47</sup> L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. SPERA, Torino, RES, 1997.

in atto deciso a striare potentemente di slanci conoscitivi lo stesso impeto lirico (anche al di fuori, dunque, dell'universo citazionale dei *Dialoghi*). Al gioco nei confronti del *topos* questo io affida l'affermazione perentoria di alcuni suoi grandi veri o, direbbe Tasso, «concetti», mentre la stessa «profondità di pensieri» che Torquato ricordava come propria di certa lirica nelle *Considerazioni* sul Pigna poteva, proprio qui, esplicitarsi. In un'intera idea dell'eros, anzitutto, e nel suo confrontarsi da un lato, quello aminteo, con il mondo della pastorale e della corte, dall'altro con l'inconciliabile contraddittorietà del tragico. Il tutto ritradotto, nel *Torrismondo*, ai lineamenti di un coro: voce di un io che parla «altamente» – direbbe l'autore dei *Discorsi del poema eroico* – voce impegnata in un canto-commento filosofico che è sintesi di un intero pensare il mondo tassiano, nel fascino di un'origine spartita fra i principi cosmici di Φιλότης e di Νεῖκος.

MASSIMO NATALE