

STUDI TASSIANI

Anno LXVIII - 2020
ISSN 1123-4490

N. 68

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

DIRETTORE RESPONSABILE: MARIA E. MANCA - DIRETTORE SCIENTIFICO: FRANCO TOMASI
REDAZIONE: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI

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.

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	
GIACOMO VAGNI, <i>Scritti in «forma d'orazione». Retorica e filosofia nelle prime prose del Tasso recluso</i> [Premio Tasso 2019]	9
GUIDO BALDASSARRI, <i>“Incongruenze” nella «Gerusalemme liberata»</i>	31
DAVIDE COLUSSI, <i>«Quelli ch'eran parte de la comedia»: ipotesi su Nerina e Dafne, appunti su Mopso</i>	45
FEDERICA ALZIATI, <i>«L'amica moltitudine». Per una rilettura del «Malpiglio secondo» di Torquato Tasso</i>	65
ANNA SCATTOLA, <i>«Alle Signore Principesse di Ferrara»: un canzoniere encomiastico di Torquato Tasso</i>	97
MISCELLANEA	
ALESSIO PANICHI, <i>Il giudizio su Torquato Tasso nella «Poetica» di Tommaso Campanella</i>	113
GIORNATA TASSIANA 2018	
CRISTINA CAPPELLETTI - LUCA CARLO ROSSI, <i>Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro</i>	137
GIORNATA TASSIANA 2019	
LORENZO CARPANÈ, <i>«E 'l vero a te celai». Arsete, Clorinda ovvero la negazione delle origini</i>	157
CRISTINA CAPPELLETTI - MASSIMO CASTELLOZZI, <i>«Abiti e fregi, imprese, arme e colori». Tasso, la nobiltà e l'impresistica tra Cinquecento e Seicento</i>	171
RECENSIONI	189
NOTIZIARIO	199
NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI	205
ABSTRACT E KEYWORDS	211

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

«QUELLI CH'ERAN PARTE DE LA COMEDIA»:
IPOTESI SU NERINA E DAFNE, APPUNTI SU MOPSO*

Nel dialogo intitolato al gentiluomo di corte Ippolito Gianluca, *Il Gianluca ovvero de le maschere* (1584-1585), il Forestiero Napolitano *alias* Torquato Tasso rievoca la sua prima venuta a Ferrara, durante le celebrazioni del Carnevale:

mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'esser divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la comedia, e mescolarmi con gli altri.¹

È una pagina assai nota: agli occhi del Tasso diciottenne in visita al padre la città intera appare come un variopinto fondale di palcoscenico su cui si muovono e dialogano le figure di corte. Un nodo allaccia a distanza questo passo del dialogo con la favola pastorale *Aminta*, in cui il personaggio che funge da *alter ego* dell'autore, Tirsi, ricorda a sua volta (vv. 608-637) l'impressione di incantamento che «la gran citade in ripa al fiume» (v. 570) suscitò in lui quando vi giunse per la prima volta. Si accorda con l'intuizione di una città-palcoscenico una caratteristica che distingue i personaggi della pastorale tassiana: il loro alludere, sotto il travestimento arcadico, a figure reali. Assente nelle pastorali ferraresi antecedenti, il tratto sarà desunto dal modello delle ecloghe virgiliane, cui già si erano rifatti sotto questo aspetto, nella letteratura volgare, l'*Arcadia* di Sannazaro e – fra i testi a destinazione rappresentativa – il *Tirsi* di Castiglione-Gonzaga.² Se nel complesso scarseggiano le notizie

* L'*Aminta* di Torquato Tasso viene citato nelle pagine seguenti con la semplice indicazione del numero dei versi, secondo il testo dell'edizione critica commentata a cura di Paolo Trovato e di chi scrive (Torino, Einaudi, 2021). Altre opere di Tasso citate abbreviatamente: *Lettere* = *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, 5 voll.; *Rime* = *Le Rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, 4 voll. Inoltre: GUARINI, *Rime* = BATTISTA GUARINI, *Rime*, in Id., *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Utet, 1971², pp. 187-318; PIGNA, *Ben divino* = GIOVANNI BATTISTA PIGNA, *Il ben divino*, inedito a cura di Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

1 TORQUATO TASSO, *Il Gianluca ovvero de le maschere*, in Id., *Dialoghi*, edizione critica a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, pp. 671-682: 675.

2 Su questo aspetto del codice bucolico virgiliano a confronto con il modello teocriteo si può rimandare alle pagine, ormai classiche, di BRUNO SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [1946], trad. it., Torino, Einaudi, 1963, pp. 387-418; per la sua applicazione in Sannazaro cfr. specialmente MARIA CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro* [1968], in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 281-304, alle pp. 286-

sull'*Aminta* provenienti dall'ambiente nel quale il dramma nasce e per il quale è stato composto, è sempre possibile tentare l'operazione inversa, e chiedersi se il testo non contenga qualche riferimento alla corte che ancora non è stato colto o rettamente interpretato.

Le individuazioni, ormai passate quasi tutte in giudicato, risalgono all'erudito secentesco Gilles Ménage, il cui commento all'*Aminta* si pone anche sotto questo riguardo a riferimento di tutti i successivi.³ È utile qui ricapitarle brevemente sottoripartendole:

a) Tirsi = Tasso, Licori = Lucrezia Bendidio: sono equivalenze comprovate dall'uso tassiano nelle liriche (per Licori si vedano *Rime* 30 e il ciclo di madrigali 239-248; per Tirsi, oltre a tale ciclo, *Rime* 346-347, 362, 378, 384);⁴

b) Batto = Battista Guarini, Elpino = Giovan Battista Pigna, all'epoca segretario del duca Alfonso II: le nominazioni risalgono agli autori stessi (per Batto si veda il madrigale 79 delle *Rime* guariniane, dove figura insieme a Licori; su Elpino torneremo qui avanti);

c) Alfesibeo = Girolamo Brasavola, medico di corte cognato di Pigna: Alfesibeo, «a cui Febo insegnò la medic'arte», v. 1929, viene menzionato proprio da Elpino e il nome è dotato di qualche somiglianza nella sua compagine fonica con quello supposto reale, secondo la prassi seguita negli altri casi; tuttavia l'identificazione differisce dalle altre proposte da Ménage per il fatto che l'uso non trova attestazione al di fuori dell'*Aminta*.

In tempi recenti, Elisabetta Graziosi ha proposto di riconoscere trasposti nelle figure dei protagonisti, Aminta e Silvia, due membri della famiglia estense, i cugini Alfonsino e Marfisa, sposi per pochi mesi nel 1578, ipotizzando che la pastorale tassiana intenda copertamente prefigurare – e così favorire – un matrimonio che assicuri, in assenza di eredi diretti, la continuità del ducato, già minacciato dalla prospettiva di un ritorno sotto il dominio pontificio, at-

287 e 302-303. Sui problemi di identificazione nel *Tirsi* si veda ora il consuntivo del curatore in BALDASSARRE CASTIGLIONE - CESARE GONZAGA, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 187-192.

3 Cfr. *Aminta favola boscareccia di TORQUATO TASSO con le annotazioni d'EGIDIO MENAGIO accademico della Crusca*, Parigi, Curbé, 1655, pp. 151-154, 327-328.

4 Il *senhal* Licori, di ascendenza virgiliana (*Buc.* x), è condiviso da Guarini e in modo coperto da PIGNA, *Ben divino*, 22, 10-12: «da gli ardenti *licori* / là sopra il labro una tra l'altre stille / percossa l'ebbe: e un neo spumò dal foco» (*licori* 'liquori', figuratamente 'stille di fuoco, fiamme'). Ménage ricorda un epigramma latino indirizzato ad *Licorim*: di qui la notizia in GIOSUE CARDUCCI, *Su l'«Aminta» di T. Tasso. Saggi tre* [1896], in Id., *L'Ariosto e il Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 137-275: 253, che ne fa intendere l'inclusione in IO.[ANNIS] BAPTISTAE PIGNAE *Carminum lib. quatuor [...] His adiunximus CAELII CALCAGNINI Carm. lib. III LUDOVICI AREOSTI Carm. lib. II*, Venezia, Valgrisi, 1553, dove però è assente (il fatto si spiegherebbe con un errore mnemonico per *Lygida*, destinataria di alcuni carmi amorosi nella raccolta). Altre poesie rimaste inedite per la Bendidio sotto il nome di Licori si devono ad Annibale Pocaterra: cfr. ALFONSO LAZZARI, *Torquato Tasso e la ferrarese Lucrezia Bendedei*, «Atti della Deputazione provinciale ferrarese di Storia patria», n.s., XII, 1954, pp. 7-32: 12.

traverso l'unione di due rampolli discendenti da linee dinastiche secondarie.⁵ L'identificazione supposta da Graziosi per i due giovani, ben coerente con il disegno complessivo della tesi sostenuta, non si fonda però, come invece i casi precedenti, su elementi indiziari forniti direttamente dal testo, ciò che ne costituisce un obiettivo tratto di debolezza. In modo più netto, si può dubitare del fatto stesso che anche le persone di Silvia e Aminta rimandino a qualche individuato corrispondente nella corte estense, posto che il loro ruolo di protagonisti comporta un maggiore scavo psicologico e sentimentale e dunque – nel caso si trattasse di figure allusive – un forte rischio di indiscrezione da parte dell'autore. Né sarà il caso di svalutare le tradizionali identificazioni, in quattro casi su cinque saldamente fondate sul riscontro dei nomi pastorali nelle opere degli autori in questione, al fine di promuovere le nuove malcerte supposizioni, come invece procede Graziosi in un successivo contributo.⁶

Ma triangolando il testo della pastorale con altre fonti, ricercate fra le opere di Tasso e dell'ambiente estense, è forse possibile giungere, per i personaggi che ancora lo attendono, a qualche nuovo riconoscimento. Così si procederà nelle tre schede che seguono, ordinate per grado decrescente di probabilità: certa – a giudizio di chi scrive – l'identificazione compiuta nella prima; plausibile quella proposta nella seconda; indecidibile la questione posta nella terza, nella quale si adducono alcuni nuovi riscontri pertinenti al caso ma di difficile interpretazione.

5 Cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *«Aminta» 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, pp. 90-161. Condivide con il lavoro di Graziosi la convinzione che l'*Aminta* rifletta le «angosce dinastiche di casa d'Este in quell'anno 1573» SIMONA MORANDO, *Un'ipotesi di lavoro per «Aminta», favola dell'amor «humano» nella Ferrara dei figli illegittimi*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 179-204 (la citazione a p. 198), con il fine però di legittimare, attraverso l'esaltazione dell'amore «naturale», la linea di discendenza generata, fuori dal vincolo del matrimonio, dal duca Alfonso I e dalla cortigiana Laura Dianti.

6 Cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *Travestirsi per riconoscersi. «Aminta» e la corte estense*, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 157-183: 178: «Non dunque chiedersi “chi” fossero Silvia e Aminta nell'assoluta certezza di una documentazione che non si trova (*ma non si trova neanche per Elpino, Licori, Tirsi, Batto, Alfesibeo*), ma avanzare ipotesi componibili nel puzzle del sistema cortigiano, compatibili con gli [*sic*] personaggi, secondo quella fertile direttiva di lavoro che è la verosimiglianza probabile» (mio il corsivo). Da rigettare senz'altro poi, alla luce dell'uso d'autore, l'incomprensibile cenno polemico al fatto che «nessun dubbio i critici hanno sollevato» per «Guarini di cui si accoglie il riconoscimento su null'altro che sull'intuizione del Ménage» (ivi, p. 171).

1. *Nerina*

Utili allo scopo che qui ci si prefigge si rivelano le liriche di Pigna, raccolte in un canzoniere inedito sotto il titolo di *Ben divino* da Guarini nella primavera del 1572, dunque a ridosso dell'*Aminta*. Come si è accennato, la scelta del nome pastorale Elpino risente del fatto che Pigna stesso, amante di tali giochi verbali (il «ben divino» allude alla donna che vi è cantata, Lucrezia Bendidio, ossia Licori), si rappresenta in emblema come un «pino» in più di un componimento (*Ben divino* 74, 12; 117, 10; 255, 70), l'ultimo dei quali trattato da Tasso nelle *Considerazioni sopra tre canzoni di Pigna* trasmesse dal medesimo codice del *Ben divino* e databili anch'esse al 1572, dove non si tralascia di notare l'uso di Pigna: «Forma il Poeta un trofeo dell'armi dell'amor lascivo, e lo forma sopra un pino, avendo forse riguardo al nome suo medesimo». ⁷ Ma se indugiamo ancora un poco nella lettura delle liriche del segretario ducale, ci rendiamo conto che quei componimenti, ben noti a Tasso, sono in grado di lumeggiare qualche altra zona del testo. Un primo caso minimo riguarda il v. 325 della pastorale, quando Silvia, spazientita dalla conversazione con Dafne, ricorda a sé e alla compagna ninfa che devono in fretta recarsi al luogo convenuto per la caccia:

Io qui trapasso il tempo ragionando,
né mi sovieni c'hoggi è il di prescritto
ch'andar si deve alla caccia ordinata
ne l'Eliceto

(vv. 322-325);

dove con *Eliceto* non si dovrà intendere un'indeterminata macchia di lecci, come chiosano solitamente i commentatori, bensì un luogo noto al pubblico della corte ferrarese: il Bosco dell'Elicèa ai Lidi di Comacchio, praticato dal duca per la caccia al cinghiale, nei cui pressi sorgeva un'altra sontuosa delizia estense, le Casette di Magnavacca. ⁸ Con questa denominazione vi fa riferimento già Pigna in un sonetto:

⁷ TORQUATO TASSO, *Le considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre Sorelle, nelle quali si tratta dell'amor divino in paragone del lascivo*, in Id., *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II, pp. 71-110: 105. Sulla datazione del *Ben divino* e delle *Considerazioni* tassiane si veda NEURO BONIFAZI, *Introduzione a PIGNA, Il ben divino*, cit., pp. V-XLIX: XV-XXV.

⁸ Il riferimento al luogo è scorto da ALAIN GODARD, *La première représentation de l'«Aminta»: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, vol. II, pp. 187-301: 248-249; sulla vita di corte alle Casette notizie in ALFONSO LAZZARI, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense a' tempi di Torquato Tasso*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale, 1913, pp. 160 e 295; testimoniano la rilevanza architettonica della residenza le voci di spesa raccolte ora in ANDREA MARCHESI, *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento*, Ferrara, Le Immagini, 2011-2015, vol. I, pp. 114-187.

Vostro eliceto ornò [scil. Madonna] di campi elisi,
 di spirto i pesci, d'umiltà le fere,
 di fior la sabbia, e d'un sol chiaro il verno
 (*Ben divino* 72, 9-11);

e con informazioni più circostanziate l'argomento che Guarini antepone al componimento: «Dimorando tuttavia col suo signore in Comacchio e nelle marine circonvicine [...] alludendo particolarmente a quella parte che ivi dagli elici è chiamata Eliseo». S'intende che il riconoscimento di questo preciso luogo non abbisogna strettamente del riscontro con Pigna, che tuttavia induce a scartare direi in modo definitivo la controproposta di Da Pozzo, secondo il quale Tasso alluderebbe a un «foltissimo bosco di elici detto la Ragnai» situato fuori dalle mura cittadine di cui si ha notizia in una descrizione secentesca di Ferrara.⁹ Ma la corrispondenza anche lessicale incoraggia a cercare nel canzoniere del segretario ducale qualche altra sponda al commento.

E il *Ben divino* una sponda la offre per assegnare un corrispondente fra le figure di corte a uno dei personaggi che sinora ne erano privi: Nerina, figura di messaggera che fa la sua comparsa nell'Atto terzo, scena seconda, ad annunciare la morte di Silvia, presunta erroneamente per il ritrovamento del cinto insanguinato. Dirimente è il modo in cui viene presentata ad Aminta da Dafne:

NERINA
 (Dunque a me pur conviene esser sinistra
 cornice d'amarissima novella!
 O per mai sempre misero Montano,
 qual animo fia il tuo quando udirai
 de l'unica tua Silvia il duro caso?
 Padre vecchio, orbo padre, ahi, non più padre!)

DAFNE
 Odo una mesta voce.

AMINTA
 Io odo il nome
 di Silvia, che gli orecchi e 'l cor mi fere.
 Ma chi è che la noma?

⁹ Cfr. GIOVANNI DA POZZO, *L'ambigua armonia. Studio sull'«Aminta» del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 146-147, che si fonda su ALBERTO PENNA, *Descrizione della Porta di San Benedetto della città di Ferrara, de luoghi delitiosi che erano attorno le mura di essa, e del residuo de' Giardini Ducali*, Padova, Cadorin, 1671, citato da ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la Corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I Discorsi di Annibale Romei*, seconda edizione, Città di Castello, Lapi, 1899, p. XII.

DAFNE

Ell'è Nerina,
 ninfa gentil, che tanto a Cinthia è cara,
 c'ha sì begli occhi e così belle mani
 e modi sì leggiadri e gratfosi
 (vv. 1354-1365).

«Il particolare degli occhi e delle belle mani legittima la ipotesi di coloro che vedono in Nerina una fanciulla della corte, che i primi spettatori avranno certo subito identificata», notava al riguardo Luigi Fassò, primo fra i commentatori a ravvisare nel complimento una qualche cifratura allusiva.¹⁰ In effetti l'elogio di occhi e mani forma una combinazione non comune, tale da far sospettare che dietro alla notazione galante si celi un preciso riferimento: e l'identificazione è consentita da una coppia di sonetti di Pigna, i nn. 104 e 105 del canzoniere. Il dittico rappresenta Lucrezia Bendidio, la donna amata nella finzione cortigiana da Pigna – e da Tasso stesso, nel suo primo e maggiore ciclo di liriche amorose –, nell'atto di acconciare i capelli di un'altra dama di Leonora d'Este: Renata Nigrisuola. Scarse notizie si dispongono di quest'ultima: Renata (o Renea, alla francese, com'è ricordata in altri documenti) Nigrisuola fu certo carissima fra le dame dell'*entourage* alla principessa, visto che nel testamento predisposto proprio nell'anno dell'*Aminta*, il 1573, la riconosce «sua dama principale», remunerandola proporzionatamente.¹¹ E tuttavia possiamo certamente riconoscere in lei la figura celata dietro il travestimento pastorale nell'*Aminta*: non solo il *senhal* Nerina per Nigrisuola si conforma perfettamente a quelli già osservati per gli altri personaggi e trova un precedente affine nei giochi onomastici in cui si produce Pigna stesso nel primo dei due testi (dove si elogiano in esordio gli occhi di lei: «chiari lumi»), scomponendo come in una sciarada il cognome («nigri sola») e rietimologizzando il nome (*renata* 'rinata'):

Mentre in Lucrezia i chiari lumi *nigri*
sola, bassa tenete, onde vi faccia
 qual sete in nome, ancora *renata* in faccia,
 contra i di più veloci assai che tigrì
 (*Ben divino* 104, 1-4);¹²

10 TORQUATO TASSO, *Aminta*, con introduzione e commento di Luigi Fassò, nuova tiratura, Firenze, Sansoni, 1932, p. 70.

11 Il documento, pubblicato dapprima in GIUSEPPE CAMPORI - ANGELO SOLERTI, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, Loescher, 1888, p. 190, si legge ora in MARCELLA MARIGHELLI, *Un libro di spese di Leonora d'Este (1578-1581)*, Ferrara, Accademia delle Scienze, 1996, pp. 115-116, insieme alle altre poche notizie che l'Archivio segreto estense a Modena ha preservato della Nigrisuola.

12 Sottilizzando un po', si potrebbe anche osservare che sul piano del significante *Nerina* combina in sé scorciatamente i corpi fonici dei due etimi su cui gioca Pigna: *neri* + *rina(ta)*.

ma in entrambi si insiste sulla bellezza di occhi e mani dell'amata Lucrezia, che arriccias abilmente i capelli di Renata; in particolare nel primo:

alza i sottili eburnei diti impigri [...].
 Suo sguardo intanto da' bei lampi vola [...].
 Così con giri d'occhio e man celeste
 a me dal cor sospiri e spirti invola,
 e l'alta fronte a voi di raggi veste
 (*Ben divino* 104, 5-14);

e nell'argomento del secondo:

dichiara che il tempo non avrà forza [...] di rimuovere più le bellezze che ha acquistato dalle mani e da gli occhi di essa donna. Poi conclude che da quell'atto prese quasi la morte, ma è restato in vita solo per la memoria de la immortalità presa da quella dama per quelle mani e per quegli occhi (*Ben divino* 105).

Nel dittico di Pigna sono dunque pregiati gli occhi soltanto della Nigrisuola e invece occhi e mani della Bendidio, che rinnovano e accrescono la bellezza dell'altra; ma resta il fatto che la coppia di *occhi e mani*, senza la nominazione di altre parti del corpo, è del tutto eccezionale nella tradizione lirica, e si dovrà quindi pensare a una precisa volontà allusiva di Tasso che nel rifarsi ai sonetti di Pigna trasferisce però a Nerina l'elogio delle mani, confondendo nel ricordo della scena il ruolo dell'una con quello dell'altra.

Si aggiungano due postille. La prima riguarda la scelta del nome, che per tradizione pastorale rimonta a Virgilio, *Buc.* VII, 37-38, dov'è epiteto della ninfa Galatea, elogiata – come qui – per la sua bellezza («Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynnis, hederæ formosior alba»), ma può trovare sostegno ancora nell'uso di Pigna, il quale in un epigramma latino associa a un Tirsi una Nigella: *De Thyrsi, et Nigella* (a stampa nei *Carmina* del 1555: i due non sono quindi da identificare, per evidenti ragioni cronologiche, con Tasso e Renata Nigrisuola).¹³ La seconda postilla chiama in causa il *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1576) di Luzzasco Luzzaschi, musicista in servizio presso la corte, dove fra i testi musicati in un arco di tempo che copre anche il 1573 dell'*Aminta* (il *Primo libro* era uscito nel 1571) figura un sonetto che per le analogie nell'incipit si direbbe correlato al primo dei due di Pigna:

Mentre gira soave i chiari lumi
 Renata e spiega l'auree chiome bionde,

13 Cfr. IO.[ANNIS] BAPTISTAE PIGNAE *Carminum lib. quatuor*, cit., p. 106.

corron del Po su le fiorite sponde
per mirar lei tutti i terrestri numi.¹⁴

Il sonetto, adespoto, è stato di recente attribuito a Tasso per la sua coincidenza in alcuni sintagmi con la lirica tassiana: certo la presenza di Renata Nigri-suola nella trama di rimandi dell'*Aminta* non contraddice l'ipotesi di attribuzione e anzi riconduce con forza il testo alle persone di Pigna, Guarini e Tasso, contribuendo a sgombrare il campo dall'ipotesi che nella dedicataria del sonetto si possa riconoscere la duchessa Renata di Francia, madre di Alfonso II.¹⁵

2. Dafne

Restituito un nome al fantasma di Nerina, si desidererebbe fare lo stesso per Dafne, il maggiore fra i personaggi secondari a non disporre ancora di un corrispondente nel mondo estense. La lacuna non sarà casuale: in particolare disdice a una precisa attribuzione fra le figure di corte il tratto di disinibizione ed esperienza nelle cose d'amore, maturata con l'età, che contrassegna il personaggio.¹⁶ Ciò premesso, una figura reale, già trasposta da Tasso nelle liriche (come del resto Tirsi e Licori), potrebbe essere accostata a Dafne, sulla base tanto del nome scelto per il personaggio quanto delle sue caratteristiche. Anzitutto va ricordato che l'associazione del nome Dafne a quello di Laura, autorizzata dall'esempio petrarchesco, è praticata da Tasso, in tempi successivi, nel dialogo a tre voci *Dimmi mesto Pastore* del 1581, che ha per protagonisti Licori, Tirsi e Dafne e il ruolo di quest'ultima assegnato nell'esecuzione canora a Laura Peperara.¹⁷ Si consideri poi, alla luce dell'importante studio sulla figura della Peperara di Elio Durante e Anna Martellotti, che la ricostruzione biografica di Solerti ha erroneamente nascosto, sovrapponendole sotto l'unico nome della nobildonna mantovana, suonatrice eccellente d'arpa e componente vocale del Concerto delle Dame presso la corte estense negli anni '80 del secolo, la presenza di due Laure nella lirica tassiana: se la seconda, in ordine

14 LUZZASCO LUZZASCHI, *Secondo libro de' madrigali a cinque voci*, in ID., *Complete Unaccompanied Madrigals*, Part 4, edited by Anthony Newcomb, Middleton (WI), A-R Editions, 2010, p. XLII.

15 Cfr. ANTHONY NEWCOMB, *Introduction*, in LUZZASCHI, *Complete Unaccompanied Madrigals*, cit., pp. XI-LXII: XLI-XLII; la proposta di attribuzione a Tasso è suggerita a Newcomb da Elio Durante e Anna Martellotti (ivi, p. LXI).

16 Cfr. GODARD, *La première représentation de l'«Aminta»*, cit., p. 236: «Dafne [...] peut paraître une dame de la cour, à laquelle le Tasse, sans doute par respect des convenances, compte tenu du rôle qu'il lui attribue et des propos qu'il lui fait tenir, se garde de prêter une identité précise».

17 Cfr. TORQUATO TASSO, *Ecloghe*, in ID., *Opere minori in versi*, a cura di Angelo Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891-1895, vol. III, pp. 399-408.

di tempo, coincide quindi con la Peperara, la «Signora Laura» (o più spesso copertamente, con sigla, «S.L.») nominata negli argomenti di un ciclo di liriche risalente ai primi anni '60 non dovrà per impossibilità anagrafica venire identificata con quella.¹⁸ La «Signora Laura» cantata dal giovane Tasso, di cui non è stata sinora riconosciuta l'identità, condivide in effetti con il personaggio di Dafne, verso cui nella finzione della pastorale l'*alter ego* del poeta, Tirsi, non nasconde di provare attrazione (vv. 984-985), alcuni tratti: la maturità d'età («di mezzo luglio», laddove la giovinezza corrisponderebbe all'«aprile», è detta per metafora in *Rime* 593, 4); una qual certa disponibilità al corteggiamento e alla schermaglia amorosa (*Rime* 159, 164, 168), discendente dal suo carattere di «persona che si muove a suo piacimento, estremamente libera nelle sue azioni»;¹⁹ la sua collocazione, in più di un componimento, entro uno spazio di natura (*Rime* 131, 141, 174). Presi singolarmente, si tratta di aspetti non eccezionali nella rappresentazione della donna oggetto di desiderio tradita dal genere lirico, ma nel loro combinarsi pervengono a disegnare in modo coerente una figura femminile nettamente contrapposta a quella prescelta nel primo ciclo lirico tassiano, la disdegnosa e giovanissima Lucrezia Bendidio.

Secondo quest'ipotesi, un'altra figura appartenente all'ambiente di corte già trasposta da Tasso nelle *Rime* troverebbe dunque spazio nel sistema di travestimenti allestito dall'*Aminta*, e tuttavia se ne distinguerebbe per il grado di allusività: non esplicita come nei casi visti sin qui ma più criptica e quasi privata, dal momento che si riferirebbe a una figura lasciata in penombra già nella lirica, dove non è mai nominata esplicitamente, diversamente da quanto avviene per la Bendidio e le altre dedicatarie negli argomenti anteposti ai componimenti. Anche la distanza temporale di un decennio intercorsa fra le liriche dedicate a una donna descritta al tempo come già matura e la pastorale avrebbe reso in tal caso – e Tasso ne sarà stato consapevole – non facilmente riconoscibile dietro il personaggio di Dafne la «Signora Laura» del secondo ciclo lirico tassiano.

3. *Mopso*

L'identificazione certa di Nerina e quella dubbia di Dafne inducono in ultimo a soffermarsi anche sul caso più intricato di tutti: quello che riguarda la figura di Mopso, su cui sono già state avanzate ipotesi in abbondanza, una delle quali in particolare ha riscosso un lungo consenso critico. Come si ricor-

18 Si veda per queste notevoli acquisizioni ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, «Giovinetta peregrina». *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010, che colloca la nascita della Peperara intorno al 1563.

19 Ivi, p. 115.

derà, Mopso è una figura di dotto, la cui natura di maldicente è rivelata da Tirsi all'ingenuo Aminta nella seconda scena dell'Atto primo:

TIRSI
Perché disperer sì?

AMINTA
Giusta cagione
ho al mio disperar, che 'l saggio Mopso
mi predisse la mia cruda ventura,
Mopso ch'intende il parlar de gli augelli
e la virtù de l'erbe e de le fonti.

TIRSI
Di qual Mopso tu dici? Di quel Mopso
c'ha ne la lingua melate parole
e ne le labra un amichevol ghigno
e la fraude nel seno, et il rasoio
tien sotto il manto? Horsù, sta' di buon core,
ché i sciaurati pronostichi infelici
ch'ei vende a' male accorti con quel grave
suo supercilio non han mai effetto;
e per prova so io ciò che ti dico.
Anzi, da questo sol ch'ei t'ha predetto,
mi giova di sperar felice fine
a l'amor tuo

(vv. 548-563).

Segue, nel racconto di Tirsi, l'ammonimento di Mopso: meglio non avvicinarsi alla «gran citade in ripa al fiume» poiché vi allignano «astuti e scaltri cittadini», «cortegian malvagi», e specialmente al «magazzino delle ciance», dove per maleficio parlano persino gli oggetti e in tale babele domina la menzogna. Ciononostante Tirsi – così prosegue a raccontare all'inesperto Aminta – un giorno si reca nella città e vi scopre allora che le cose stanno altrimenti: la smentita della disforica rappresentazione consegnata alle parole del malevolo Mopso consente a Tirsi di pronunciare in modo ancor più netto l'elogio del duca e della corte, nella quale si ode non già trambusto ma musica celeste, certo allusiva dell'arte madrigalistica già sviluppata al tempo presso la corte sotto la direzione di Luzzaschi. In chiusa di racconto è di nuovo chiamato in causa Mopso, che con la sua malevolenza rende muto Tirsi proprio quando egli tentava con successo una corda poetica nuova e «più sonora», che fuor di metafora corrisponde all'epica:

E se ben poi (com'altrui piacque) feci
ritorno a queste selve, io pur ritenni
parte di quello spirto. Né già suona
la mia sampogna humil come soleva,
ma di voce più altera e più sonora,

emula de le trombe, empie le selve.
 Udimmi Mopso poscia, e con maligno
 guardo mirando affascinommi, ond'io
 roco divenni e poi gran tempo tacqui,
 quando i pastor credean ch'io fossi stato
 visto dal lupo e 'l lupo era costui
 (vv. 638-648).

Per lungo tempo, aderendo a una supposizione avanzata già da Jean Chapelain e riferita – ma senza farla propria – da Ménage, sostenuta poi da Serassi nella sua biografia tassiana e ancor oggi riprodotta nei più recenti commenti dell'opera, in Mopso si è voluto identificare il letterato padovano Sperone Speroni, maestro del giovane Tasso negli anni universitari e in séguito severo censore della *Liberata*.²⁰ La tesi è ripresa in modo più incerto da Solerti e convintamente da Sozzi; entrambi tentano di fondarla su una serie di ipotesi o illazioni d'ordine filologico-biografico: è vero che i rapporti con Speroni si sarebbero guastati dopo il 1573 – si ammette – ma la digressione di Mopso sarebbe stata interpolata da Tasso in un secondo momento, come testimonierebbero manoscritti e stampe.²¹ L'edizione critica di Trovato fa ora chiarezza su questo punto, non solo negando valore all'ipotesi di un lavoro variantistico operato dall'autore, ma accertando come proprio i manoscritti più antichi trasmettano l'episodio di Mopso. Per quale altro pubblico se non quello ferrarese della prima rappresentazione, del resto, avrebbe potuto essere concepito l'episodio di Mopso, che sfocia nell'aperto elogio del duca e della corte? Del tutto razionale è invece che copioni approntati per successive esecuzioni in altre sedi provvedano a sforbicare l'episodio, com'è consentito dal suo carattere digressivo.²²

Le obiezioni sollevate sulla base della ricostruzione filologica sembrano sufficienti a invalidare gli argomenti sui quali si reggeva la candidatura di Speroni. Si può poi richiamare l'attenzione – come non mi pare che si sia fatto in questa prospettiva – sui fitti rapporti intertestuali che l'*Aminta* intrattiene

20 Cfr. *Aminta favola boscareccia*, cit., pp. 188-189; PIER ANTONIO SERASSI, *La vita di Torquato Tasso* [...], seconda edizione corretta ed accresciuta, Bergamo, Locatelli, 1790, vol. I, pp. 194-196.

21 Cfr. TORQUATO TASSO, *I Discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia e l'Aminta*, annotati per cura di Angelo Solerti, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Paravia, 1901, pp. 194-195; BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Per l'edizione critica dell'«Aminta»*, in Id., *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 11-68, alle pp. 44-49.

22 Si riprendono qui argomenti esposti più articolatamente da Paolo Trovato nella *Nota al testo* acclusa all'edizione indicata sopra; al riguardo si vedano anche, dello stesso Trovato, i saggi preparatorii *Per una nuova edizione dell'«Aminta»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno di Ferrara (10-13 dicembre 1995), a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, pp. 1003-1027, e *Ancora sul testo dell'«Aminta». Nuovi testimoni e vecchie macrovarianti*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di Barbara Marx, Tina Matarrese e Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2003, pp. 161-173.

con la *Canace*, non solo per la tecnica metrica di commistione di settenari ed endecasillabi, ma per la quantità di luoghi della tragedia speroniana che influiscono sull'*Aminta*. Il fatto non era del resto passato inosservato, se già Guarini in una lettera a Speroni del 1585, con tributo non privo di piaggeria, dichiarava: «tanto di leggiadria è sempre paruto a me, che abbia nell'*Aminta* suo conseguito Torquato Tasso, quant'egli fu imitatore della *Canace*». ²³ Basti citare qui, fra i molti luoghi su cui si può supporre l'interferenza della tragedia, due casi di imitazione come quelli che si osservano, a breve distanza, al v. 161 («pianti, sospiri e domandar mercede»), ripresa integrale – o «furto», per usare il termine che adopera in questi casi il Tasso autoesegeta delle *Rime* – di un verso speroniano (*Canace*, vv. 1354-1355: «Pianti, sospiri e dimandar mercede / foran le lor ragioni»), e ai vv. 173-175 («Forse ch'ei non è bello? O ch'ei non t'ama? / O ch'altri lui non ama? O ch'ei si cambia / per l'amor d'altri over per l'odio tuo?»), che condividono con un luogo parallelo del *Re Torrismondo* (vv. 1849-1851: «Forse deggio io fallir, perch'ei non erri? / O deggio forse amar, perch'ei non ami? / O più tosto odiar, perch'ei non odi?») il modello fornito da una struttura dilemmatica della *Canace* (vv. 200-202: «Forse placarò lei, perché io meno ami / l'uno e l'altro mio figlio? / o l'un l'altro non ami?»), a testimonianza del persistente influsso che la fonte esercita su Tasso. ²⁴

Eccezionalmente persino i *Dialoghi* di Speroni offrono lo spunto a uno scambio come quello dei vv. 838-845:

DAFNE

Chi è 'l maestro
di cotant'arte? [...]
Com'ha nome 'l gran mastro?

TIRSI

Dafne ha nome.

DAFNE

Lingua bugiarda!

²³ La citazione in ANTONIO DANIELE, *Torquato Tasso e Sperone Speroni* [1995], in Id., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 177-195: 193, cui si rimanda per un limpido quadro dei rapporti fra Tasso e Speroni.

²⁴ La *Canace* è citata secondo il testo offerto in *Teatro del Cinquecento*, vol. 1, *La tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 461-561; il *Re Torrismondo* secondo l'edizione a cura di Vercingetorige Martignone, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1993. Sull'influsso della tragedia speroniana è importante il rendiconto di RENZO CREMANTE, *La memoria della «Canace» nell'esperienza poetica di T. Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 123-159.

desunto, come ha riconosciuto con brillante agnizione Ménage, dal *Dialogo delle laudi del Cathaio*:

MOR.[ESINI] [...] non è miracolo de' maggiori, che possa far la natura, che una cosa medesima in un punto ed in una ora sia in se stessa dolce ed amara, pia e crudele? oltra di ciò sia fame e cibo, e vita e morte di ciascheduno, che la conosce?

POR.[ZIA] Certo sì: ma chi è tale se non Amore?

MOR. Una donna che l'assimiglia.

POR. Nominatela questa donna.

MOR. Porzia è il suo nome.

POR. Lingua falsa e bugiarda.²⁵

E forse non per caso la memoria tassiana sarà riandata proprio a questo dialogo speroniano, visto che presso il castello ai piedi dei Colli Euganei Tasso, che vi si trovava al séguito del duca, nel 1571 aveva rivisto Speroni.²⁶

Benché ai fenomeni di interferenza testuale non necessariamente sovraincanta il ricordo consapevole dei poeti, sembra arduo ipotizzare che riprese di tale consistenza siano involontarie, tanto più nel caso di un autore in grado di produrre un autocommento alle proprie liriche amorose tutto imperniato sulla documentazione delle fonti – lo stesso autore che, proprio in riferimento a Speroni, in una lettera a Scipione Gonzaga del 1575 spiega di avere tolto un verso dalla *Liberata* perché «era troppo rubato dalla *Canace*».²⁷ A meno di opinare, perciò, che il coperto dilleggio di Speroni nel miserabile personaggio di Mopso si accompagni studiatamente a un prelievo tanto intenso di luoghi poetici, toccherà riconoscere nella ricorrenza dell'aristotelico padovano tra le fonti dell'*Aminta* un argomento complementare a sostegno di quanto portano a pensare la biografia tassiana e ora gli accertamenti filologici.

Ma se non Speroni, chi si celerebbe allora dietro Mopso? In contributi recenti sono state avanzate nuove ipotesi: Claudio Gigante, che pure non rifiuta del tutto l'identificazione con Speroni, suppone che Mopso non abbia un suo preciso referente ma incarni puramente un tipo umano, quello dell'«escluso invidioso, cattivo consigliere, ipocrita e malèdico»; di più, con la sua invettiva anticortigiana il personaggio si pone come la «controfaccia» di Tirsi, «l'altra maschera dell'autore, quella non “imposta” dal testo, che celebra e condanna la Corte di delizie e sofferenze».²⁸ Mopso andrebbe quindi tolto dal numero dei

25 SPERONE SPERONI, *Dialogo delle laudi del Cathaio, villa della S. Beatrice Pia degli Obici*, in *Dialoghi di M. SPERONE SPERONI. Nuovamente ristampati, & con molta diligenza riveduti, & corretti*, Venezia, Comin da Trino, 1564, cc. 138v-146r: 139v.

26 Lo ricorda Tasso stesso in una lettera a Speroni del 1579: cfr. *Lettere*, vol. II, p. 69, e DANIELE, *Torquato Tasso e Sperone*, cit., p. 181.

27 TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1995, p. 39.

28 CLAUDIO GIGANTE, «*Ardite sì, ma pur felici carte*». *Tradizione letteraria, potere e*

personaggi a chiave, alludenti nell'*Aminta* a concrete figure di corte. Si dovrà tenere in conto il fatto che nel caso di Mopso non si tratta di un personaggio scenico ma di un puro nome evocato – per poi non far più ritorno nel testo – in una divagazione dalla trama: da un lato, il diverso statuto del personaggio può corroborare la tesi di Gigante; dall'altro, il conferimento di dettagli fisico-morali (il «grave supercilio», le «melate parole»), decisivi – come si è visto – nell'allusione alla Nigrisuola, e più in generale la forte istanza polemica della digressione sembrano suggerire un preciso bersaglio concreto. Più di recente Stefano Verdino, in parziale accordo con Gigante, ha supposto che nel corso del tempo, mutando nei testimoni questa sezione della pastorale, il personaggio di Mopso si sia potuto rifare a modelli diversi: dapprima, nella versione in cui si fa solo cenno alla figura, il letterato Girolamo Muzio, che nella finzione delle *Egloghe* adotta per sé questo nome; dopo la morte di Muzio, nella versione contenente per intero la digressione, altri non specificato.²⁹ Ma la proposta di Verdino poggia sulla passata convinzione che l'episodio di Mopso nella sua interezza sia stato introdotto in un secondo momento, ciò che la nuova edizione critica – come si è detto – nega.

L'ipotesi, fra quelle prodotte, da valutare con la maggiore attenzione è quella riproposta da Domenico Chiodo, che suggerisce di riconoscere in Mopso una figura di cortigiano maldicente cui Tasso allude, senza nominarlo, nella lunga lettera indirizzata nel 1578 al duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere, già patrocinatore dell'allestimento della pastorale a Pesaro nel '74: l'accostamento fra i due testi era stato compiuto cautamente da Ménage, che ignorava l'identità del cortigiano, e non scartato da Solerti; a Serassi (che però non mette in rapporto lettera e pastorale) si deve il fondato riconoscimento del cortigiano ostile nel ferrarese Antonio Montecatino, filosofo di corte presso gli Este, poi consigliere del duca e in anni successivi, dal 1579, succedendo a Pigna, segretario di Alfonso II.³⁰ Il pregio essenziale di questa interpretazione, che ottempera, pur debolmente, alla norma di allusività fonica fra nome fittizio e reale osservata negli altri casi, consiste nel non fondarsi soltanto su ricostruzioni bio-

misteri nella pastorale di Tasso. Un'interpretazione dell'«Aminta», in *Tra res e verba. Studi offerti a Enrico Malato per i suoi settant'anni*, a cura di Bruno Itri, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2006, pp. 169-205: 200-201.

29 Cfr. STEFANO VERDINO, *L'«Aminta» nel sistema tassiano*, in TORQUATO TASSO, *Aminta princeps 1580*, edizione a cura di Matteo Navone, saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 183-233: 189.

30 Cfr. rispettivamente DOMENICO CHIODO, *Il 'supercilio' di Mopso non cela Speroni: alle radici di un equivoco, con qualche riflessione* [2000], in DOMENICO CHIODO - PAOLO LUPARIA, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 25-36; *Aminta favola boscareccia*, cit., pp. 188-189; TASSO, *I Discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia e l'Aminta*, cit., pp. 194-195; SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 261. Sulla questione si veda ora, sempre di DOMENICO CHIODO, *Ancora sul Mopso dell'«Aminta». Tra ipotesi antiche e nuove*, «Critica letteraria», CLXXXVI, 2020, pp. 51-58.

grafiche ma primariamente sulla corrispondenza con un altro testo tassiano. Alcuni altri elementi, ancora non richiamati nel dibattito, possono essere addotti a conferma e rinforzo del legame notato fra la lettera al duca di Urbino e l'*Aminta*.

Si consideri nuovamente la descrizione di Mopso: il tratto di severità o alterigia espresso dal suo «grave supercilio» è un motivo tradizionale, anche se non popolare come quello, usato subito sopra, del «Mele in bocca, e rasoio a cintola», accolto con questa formula in vari repertori proverbiali.³¹ Non sarà il caso perciò di scambiarlo per il connotato fisionomico di un *identikit*. Tuttavia in Tasso il dettaglio non ricorre in altro luogo eccettuata la lettera al duca di Urbino, dove è assegnato, nell'amaro racconto retrospettivo dei rapporti con la corte, alla figura di un «maligno consigliere», chiamato a più riprese «il mio avversario», «il nemico mio», «il maledico nemico mio», di cui è specificata la professione di «filosofo» o meglio di «sofista», come è denominato spregiativamente:

Nè con animo men composto desiderava io la pena del nemico mio, parendomi bastevole quella ch'egli pativa per le furie de la sua coscienza, e per lo scorno d'esser caduto da l'opinione d'altissimo valore e di bontà non minore, in cui prima l'aveva il duca e la duchessa e quella parte de la città e de la corte che 'l misurava da la fama divulgata con molto artificio da' suoi seguaci, e da alcuni suoi molto prima pensati e molto maturati ragionamenti (a' quali egli si lasciava condurre quasi sprovveduto, gonfiandosi de l'applauso de' cortegiani e de l'aura popolare), e sovra tutto da la severità del ciglio filosofico, sovra il quale, non altrimenti che 'l cielo sopra Atlante, pareva che l'onor del duca e 'l ben publico fusse appoggiato (*Lettere*, vol. I, p. 281).

Si noterà, indotti dalla corrispondenza fra il «grave supercilio» di Mopso e la «severità del ciglio filosofico» del nemico di Tasso, che anche i ragionamenti di questo, antifrasticamente detti «molto prima pensati» e «molto maturati», sono avvicinati ai «pronostichi» tutti sbagliati di quello, che non sortiscono mai effetto.³²

Non si danno di frequente corrispondenze del tipo di quella ora osservata fra il testo dell'*Aminta* e il vasto epistolario tassiano, ed è perciò tanto più rimarchevole il fatto che almeno altri tre casi di ripresa interessino proprio la

31 Così è registrato ad es. nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612, s.v. *mele*; e cfr. per formule simili VALTER BOGGIONE - LORENZO MASSOBRIO, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, Utet, 2004, p. 568; altri riscontri in *L'Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato da Giusto Fontanini con alcune osservazioni d'un accademico fiorentino*, introduzione e aggiunta all'indice del Fontanini di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 2000 [rist. anast. di Venezia, Coleti, 1730], p. 281. Analogamente la Frode personificata in Ariosto, *Furioso*, xiv 87: «Avea piacevol viso, abito onesto, / un umil volger d'occhi, un andar grave, / un parlar sì benigno e sì modesto / che pareo Gabriel che dicesse Ave. / Era brutta e diforme in tutto il resto: / ma nascondeva queste fattezze grave / con lungo abito e largo; e sotto quello / atossicato avea sempre il coltello» (si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960).

32 Come è rilevato da CHIODO, *Il 'supercilio' di Mopso*, cit., p. 30.

lettera al duca d'Urbino: quasi che la rievocazione delle difficoltà di rapporti concresciute nella frequenza della corte comporti anche la memoria di luoghi della pastorale, che a quell'esperienza si dimostra anche per questo verso strettamente intrecciata.

Il primo caso di ripresa è in chiave di resipiscenza. Quando Tasso, riferendosi al rapporto con Alfonso II, scrive nella lettera in questione: «confidai in lui non come si spera ne gli uomini, ma come si confida in Dio» (*Lettere*, vol. I, p. 278), traspare con evidenza l'intento di correggere l'omaggio tributato nella pastorale culminante nel paragone a un dio, per ricalco di quello virgiliano a Ottaviano:

DAFNE

Contento vivi

più che mai fossi, o Tirsi, e 'n otio vivi.
E ne l'otio l'amor sempre germoglia.

TIRSI

O Dafne, a me questi otii ha fatto Dio,
colui che Dio qui può stimarsi, a cui
si pascon gli ampi armenti e l'ampie greggi
da l'uno a l'altro mare e per li lieti
còlti di fecondissime campagne
e per gli alpestri dossi d'Apenino

(vv. 991-999).³³

Il riferimento sarà – così credo – indotto precisamente dalla coscienza che il destinatario potrebbe rammemorare l'elogio del duca estense tessuto nella pastorale, avendo assistito alla rappresentazione di Pesaro di cui si occupò Tasso personalmente durante le feste per il carnevale nel febbraio di quattro anni prima.³⁴ Come che sia, la ripresa convoglia altri due casi di

33 Il motivo verrà rimodulato anni dopo, recuperando ancora l'analogia adoperata nell'*Aminta*, in una lettera a Scipione Gonzaga del 1587, dove Tasso riconosce nella sopravvalutazione del principe (il termine o altro simile è censurato nel testo) l'errore essenziale commesso nella sua vita di corte: «Ma ora non cerco d'accusare altrui, ma di scusar me stesso, quanto posso; se dopo la scusa dee seguir la grazia, o almeno il perdono. Io ho dimandata l'una e l'altro, non d'alcun fallo ch'io abbia fatto, ma di quelli ch'io feci già, quand'io credeva c'un ***, a cui fossino date molte occasioni d'usar clemenza, dovesse amare ed onorar colui, il quale, porgendogliele, quasi il facesse clemente; anzi il facesse quasi iddio: perché quell'arte, con la quale gli uomini d'Egitto facevano gl'idoli, non mi pareva così certa e così lodevole, come questa; avvegnachè non mostri tanta similitudine con Iddio un idolo o un simulacro per parlare, quanto un *** può dimostrare nel perdonare volentieri l'offese [...]. Questo fu il mio errore, nel quale io caddi, presumendo più di me stesso, ch'io non doveva; [...] poich'io mi sono avveduto di non poter far d'uomini iddii» (*Lettere*, vol. III, p. 162).

34 Cfr. ALFREDO SAVIOTTI, *Torquato Tasso e le feste pesaresi del 1574*, «Giornale storico della letteratura italiana», XII, 1888, pp. 404-417. Il soggiorno pesarese per l'allestimento dell'opera

recupero, più circoscritti e impliciti. Se si tengono presenti i primissimi versi del prologo:

Chi crederia che sotto humane forme
 e sotto queste pastorali spoglie
 fosse nascosto un dio? Non mica un dio
 selvaggio o della plebe delli dei,
 ma tra ' grandi e celesti il più potente
 (vv. 1-5);

si vede come similmente nelle prime battute della lunga lettera, con analogia anche strutturale, faccia la sua comparsa la citazione del sintagma ovidiano *plebs superum* (*Ibis*, 79):

Ma s'ella per propria virtù s'è sollevata sovra il volgo de' principi (che così si può dire il volgo de' principi, come già si disse la plebe de gli dei) non dee stimare d'essere onorata da coloro che la mettono in ischiera fra la moltitudine de gli altri (*Lettere*, vol. I, pp. 272-273).

E così vale per i versi dell'Atto quarto, prima scena, in cui Dafne informa la rediviva Silvia del proposito di suicidarsi espresso da Aminta:

ahi lassa, e forse quella breve piaga
 solo una prova fu del suo furore
 e de la disperata sua constanza,
 e mostrò quella strada al ferro audace,
 che correr poi dovea liberamente
 (vv. 1563-1567);

che potranno essere raffrontati con:

Si che non potendo io vivere in così continuo tormento, ove niuna consolazione di parole nè di fatti temperava l'infelicità del mio stato, fu vinta finalmente quella infinita mia pazienza; e lasciando i libri e le scritture mie, dopo le servitù di tredici anni, continuata con infelice constanza, me ne partii (*Lettere*, vol. I, p. 285).

Dove la corrispondenza di una breve formula («disperata sua constanza», «infelice constanza») permette forse di intravedere un parallelismo fra la servitù di Tasso presso la corte, conclusa con la fuga, e la servitù d'amore di

è rievocato da Tasso in una lettera a Lucrezia del 1585: cfr. *Lettere*, vol. II, p. 355 e ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, vol. I, p. 187. Una ricostruzione complessiva della messinscena in MARIA GALLI STAMPINO, *Staging the Pastoral. Tasso's «Aminta» and the Emergence of Modern Western Theater*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, pp. 1-95.

Aminta, conclusa – così teme nella pastorale Dafne, che l’ha visto cercare di darsi la morte con un dardo – con il suicidio.

Ma se allarghiamo il raggio di osservazione alle righe che precedono il racconto della partenza, scorgiamo un nesso ulteriore fra la lettera al duca di Urbino e il Mopso dell’*Aminta*. La lettera ha fra i suoi motivi portanti il silenzio al quale è ridotto il poeta nel momento in cui, per opera del suo «nemico», è caduto in disgrazia presso i regnanti. Le sue composizioni gli sono requisite; il duca gli nega il permesso di riaverle ma questo rifiuto non si esprime attraverso parole bensì cenni (sovviene un altro luogo aminteo: «né hebbi altra risposta che un silenzio, / un silenzio turbato e pien di dure / minaccie», vv. 523-525); Tasso a sua volta è impossibilitato a parlare:

Comunque sia, se bene io non credo che nè le mie composizioni nè le opposizioni si leggano se non iscritte a mano, e da pochi; desidererei nondimeno che quelle mi fossero restituite [...]. Ma [...] conoscendo il signor duca, che questo suo non era giusto desiderio; e [...] vergognandosi di significarloromi con parole, procurò di farloromi conoscere con cenni [...] e se ben mi sforzai di ridurre il negozio da i cenni a le parole, non potei; perchè a le parole non era risposto se non con parole vane e con fatti cattivi. E perchè tuttavia da la lor parte, se non da la mia, continuavano i cenni; tentai di parlare a la signora duchessa e a madama Leonora: ma mi fu sempre chiusa la strada de l’udienza; e molte fiato, senza rispetto e senza occasione alcuna, i portieri mi vietarono d’entrar ne le camere loro. Volli parlarne a Sua Altezza, ma compresi ch’egli aborrisva d’udirmi in questa materia; ne parlai al suo confessore, ma indarno. Sì che non potendo io vivere in così continuo tormento, ove niuna consolazione di parole nè di fatti temperava l’infelicità del mio stato, fu vinta finalmente quella infinita mia pazienza; e lasciando i libri e le scritture mie, dopo le servitù di tredici anni, continuata con infelice constanza, me ne partii (*Lettere*, vol. 1, pp. 284-285).

Sul «magazzino delle ciance», sulle «voci canore e dolci» delle cantanti, è calato il silenzio. Tasso è muto in una duplice accezione: le sue parole cadono nel vuoto di comunicazione stabilito terribilmente dal duca, ed egli è spossessato delle parole delle sue opere, requisite. «Udimmi Mopso poscia, e con maligno / guardo mirando affascinommi, ond’io / roco divenni e poi gran tempo tacqui» (vv. 644-646): tutto sembra combaciare perfettamente, ma l’ammutilimento procurato da Mopso antecede almeno di cinque anni quello descritto nella lettera. E d’altra parte gli indizi esaminati sembrano delineare una piccola ma significativa rete di corrispondenze – entro cui si colloca il tratto comune del «supercilio» – fra la lettera e la pastorale: corrispondenze di motivi, voci e figure fra due testi che condividono il medesimo tema del cortigiano malevolo.

Come spiegare dunque questo disorientante effetto di sincronia o acronia che la comparazione dei due testi procura? Se Mopso è l’«avversario» di cui tratta la lettera, ossia Montecatino, se ne dovrà concludere che la condizione di isolamento che la presenza ostile del «nemico» impone a Tasso è vissuta figuratamente come costrizione al silenzio ben prima che si realizzi nelle forme più radicali denunciate al duca di Urbino. Se Mopso non è Montecatino ma altri o un astratto tipo umano, se ne ricava che elementi di questo personaggio

ispirano la costruzione di quello descritto nella lettera, con l'esito collaterale di richiamare alla memoria altre tessere della pastorale. Altre spiegazioni del fatto non sembra siano concesse; né è possibile, allo stato di conoscenze attuale, propendere con certezza per l'una o per l'altra. L'identità di Mopso è destinata a rimanere ancora incerta.

DAVIDE COLUSSI

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

GIACOMO VAGNI, *Scritti in «forma d'orazione». Retorica e filosofia nelle prime prose del Tasso recluso*

ABSTRACT: The essay deals with the proses that Tasso composed during the first two years of his imprisonment (1579-1580). The comparison between dialogues, treatises and letters composed in the same period and on the basis of common needs highlights the dual nature of these writings: on the one hand, Tasso shapes them by trying to conform to the ideological views of the interlocutors he addresses, and this sometimes leads him to consciously support contradictory positions; on the other hand, however, there are themes treated in a much more serious and substantial way, which are rooted in Tasso's reflection and open to the later outcomes of his thought.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Dialogues*; *Treatises*; *Letters*; Prose

GUIDO BALDASSARRI, *“Incongruenze” nella «Gerusalemme liberata»*

ABSTRACT: This essay aims to show some incongruities in the vulgate text of the Tasso's poem; incongruities which can offer several clues for a better understanding of interference between the progressive drafts of the *Liberata*.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Gerusalemme liberata*; Italian Philology; Italian Literature; Renaissance

DAVIDE COLUSSI, *«Quelli ch'eran parte de la comedia»: ipotesi su Nerina e Dafne, appunti su Mopso*

ABSTRACT: Under their pastoral disguise, some characters of *Aminta*, Tasso's «favola pastorale», allude to real people living in the Court of Ferrara. This essay suggests new identifications for Nerina and Dafne and points out hidden relationships between the character of Mopso and a letter to the Duke of Urbino.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Aminta*; Nerina; Mopso; pastoral disguise

FEDERICA ALZIATI, *Per una lettura del «Malpiglio secondo»*

ABSTRACT: The Essay aims to provide a quite innovative interpretation of *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine* (1585, first published in 1666), a dialogue traditionally considered among the less fortunate and more complex works within Torquato Tasso's copious dialogic production.

A punctual recollection of the fundamental philosophical sources hidden beneath the interlocutors' exchanges and argumentations, in particular, permits to underline the strictly-Aristotelian and surprisingly coherent structure of the dialogue, and consequently to redefine its profound links both to the millennial Peripatetic tradition and the XVIth Century predominant culture, which its author owed his education and a great part of his intellectual journey to.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Dialogues*; Aristotelian Tradition; Scientific Debate; Contemplation and Action

ANNA SCATTOLA, «Alle Signore Principesse di Ferrara»: un canzoniere encomiastico di *Torquato Tasso*

ABSTRACT: Torquato Tasso's manuscript F₁, an autograph dedicated «alle Signore Principesse di Ferrara», testifies the author's will to organise some of his lyrical texts into a cohesive book. This article argues that the poems collected in this manuscript can in fact be interpreted as a *canzoniere*, focused not on the topic of love, but rather on praising the Este family. Thus, it represents a unique case since it constantly refers to the environment of the court of Ferrara and to the relationship between Tasso and the duke Alfonso II d'Este. This article first examines the disposition of the poems, which are arranged around a group of overtly encomiastic sonnets. The precise order of the texts contributes to create the structure of a *canzoniere*, with the support of other relevant elements, such as the dedicatory letter and various secondary topics. The analysis then focuses on the poems themselves, to highlight the use of particular rhetoric tropes and the multiple thematic recalls between the texts of the collection.

KEYWORDS: canzoniere; praise poetry; court; Este family

ALESSIO PANICHI, *Il giudizio su Torquato Tasso nella «Poetica» di Tommaso Campanella*

ABSTRACT: This paper focuses on Tommaso Campanella's judgement on Torquato Tasso in his *Poetica*. More specifically, the paper aims to accomplish two different but related goals. The first goal is to show that this judgement, contrary to what scholars have pointed out, is anything but exclusively negative. Indeed, Campanella acknowledges both the merits and the demerits of Tasso's poetry, particularly of his *Gerusalemme liberata*. The second goal is to put Campanella's view of Tasso into a wider theoretical context by examining its conceptual assumptions, which relate to key themes in Campanella's philosophy.

KEYWORDS: Tommaso Campanella, Torquato Tasso, Omero, Heroic Poem, Counter-Reformation

LORENZO CARPANÈ, *Il tema dell'adozione in Tasso?*

ABSTRACT: Clorinda is one of the pivotal characters of *Gerusalemme liberata*; this article focuses on the Clorinda's character trying to find out how her life can be considered a story of loss and adoption. This essay thus puts, Clorinda's story in comparison with other Italian novels. In this way we can shed new lights on Clorinda's story and on all that complex world we call "adoption".

KEYWORDS: Clorinda; adoption; *Gerusalemme liberata*; *Gerusalemme conquistata*