

STUDI TASSIANI

N. 71

Direttore Scientifico:

FRANCO TOMASI

Comitato Scientifico:

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

Redazione:

LUCA BANI, MASSIMO CASTELLOZZI, VALERIA DI IASIO,
GIOVANNI FERRONI, MARIANNA LIGUORI, ELISABETTA OLIVADESE

Direttore Responsabile:

CRISTIANA IOMMI

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione
vanno inviate al

Centro di Studi Tassiani

c/o Biblioteca "A. Mai" - Piazza Vecchia n. 15
24129 Bergamo (Italia)

Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece
a quanto previsto nel Bando.

Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori
riportate in calce alla rivista.

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

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

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

INDICE

PREMESSA di FRANCO TOMMASI	7
SAGGI E STUDI	
EDOARDO SIMONATO, <i>La gelosia del giovane Tasso. Lettura di «O nemica d'amor, che si ti rendi»</i> [Premio Tasso 2022]	9
ROSARIO LANCELLOTTI, <i>Trame e funzioni lucanee nel canto I della «Gerusalemme liberata»</i>	31
OTTAVIO GHIDINI, <i>Occasioni e allusioni del «Messaggero»</i>	49
VANIA DE MALDÉ, <i>Sulla funzione della filologia d'autore: il caso delle «Amorose» tassiane</i>	69
GERARD REGN, <i>Petrarchismo sperimentale: La poetica delle rime amorose del Tasso nella stampa Osanna</i>	87
MISCELLANEA	
TOBIAS LEUKER, <i>Le poesie del Poetino: i versi latini e italiani di Silvio Antoniano (1540-1603)</i>	129
GIORNATA TASSIANA 2022	
ROSSANO PESTARINO, <i>«Musa che 'n rozo stil...»: il laboratorio delle rime</i>	173
CRISTINA CAPPELLETTI - MASSIMO CASTELLOZZI - ELISABETTA OLIVADESE, <i>«Con le vostre divine lettere». Gli epistolari di Bernardo, Torquato ed Ercole Tasso tra manoscritti e stampe</i>	185
RECENSIONI E SCHEDE	209
a cura di MARIANNA LIGUORI ed ELISABETTA OLIVADESE	
NOTIZIARIO	243
NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI	255
ABSTRACT E KEYWORDS	261

SULLA FUNZIONE DELLA FILOLOGIA D'AUTORE: IL CASO DELLE «AMOROSE» TASSIANE

A partire dal secondo dopoguerra, in Italia si è assistito a una proliferazione di edizioni critiche e di convegni che hanno progressivamente fondato la «filologia d'autore» come disciplina autonoma.¹ Posto che, come scriveva nel 1939 Gianfranco Contini, «un'edizione critica è, come ogni atto *scientifico*, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi un sistema di dati»,² alla prima generazione di filologi della letteratura italiana (dallo stesso Contini a Giovanni Aquilecchia, Santorre Debenedetti, Carlo Dionisotti, Dante Isella e Cesare Segre), appariva urgente dare conto della propria esperienza di editori anche in sede teorica, per dimostrare, in polemica con l'idealismo crociano, l'effettiva funzionalità della critica delle varianti ai fini di una lettura non statica, ma «dinamica», dei maggiori testi della nostra letteratura. E infatti per Isella la congiunzione tra «filologia e critica» ha indicato, almeno fino alla fine degli anni '80 del Novecento, «un rapporto di identità tra i due poli del sintagma»,³ connotando in chiave storico-stilistica e linguistica i risultati migliori della critica contemporanea.

In questo contesto metodologico anche l'opera di Tasso, com'è ovvio, è stata oggetto di un riesame filologico, inaugurato a partire dagli anni '50 dagli studi di Lanfranco Caretti, Fredi Chiappelli, Gianvito Resta, Bortolo Tommaso Sozzi e Raffaele Spongano,⁴ per i quali l'accertamento del testo era inscindibile da una riflessione teorica e da una critica rinnovata che affrontasse, con nuovi e più pregnanti strumenti, la storia elaborativa delle opere in esame, così come la loro trasmissione e fortuna. Per iniziativa di Guido Baldassarri, Luciano Capra, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Giorgio Petrocchi, Luigi Poma ed Ezio Raimondi e dei loro allievi, sono quindi usciti importanti studi su edizioni, manoscritti e postillati in preparazione delle edizioni critiche delle opere,⁵ pubblicate a partire dagli anni '90 per le cure della Commissione per

¹ PASQUALE STOPPELLI, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2018, pp. 217-224.

² GIANFRANCO CONTINI, *Ricordo di J. Bédier*, «Letteratura», III, 1939, pp. 145-152, ora in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice di testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 358-371, citato da ALFREDO STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 297.

³ DANTE ISELLA, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987, p. 4.

⁴ Studi discussi da CORRADO BOLOGNA nel capitolo *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani* in *Letteratura Einaudi*, vol. VI *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 698-735.

⁵ Vedi *Bibliografia generale in Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, pp. 1309-1408, da integrare per gli anni successivi con le

l'Edizione nazionale⁶ o presso altri editori.⁷ Edizioni tutte che hanno radicalmente modificato la rappresentazione ereditata dalla storiografia ottocentesca relativa a come lavorava il Tasso, ai suoi progetti di edizione e ai caratteri della sua curatela.

Non può che stupire, dunque, il fatto che gli indiscussi risultati della filologia tassiana dell'ultimo trentennio e, a maggior ragione, i testi critici e gli apparati variantistici delle opere pubblicate, siano per lo più ignorati dalla critica attuale che spesso predilige loro le sistemazioni biografiche di età positivista o le più recenti ricerche tematico-strutturali sulla forma del canzoniere. Sulla scorta di una terna di articoli argutamente provocatori di Claudio Giunta⁸ che riprendono la critica a suo tempo avanzata da Isella circa «la sproporzione tra le tante edizioni critiche e i pochi saggi nei quali queste edizioni vengono effettivamente adoperate»,⁹ mi sono dunque interrogata sulle potenzialità dell'ultima filologia tassiana e, in particolare, sulla ricezione dell'edizione critica delle *Amorose* tassiane, inaugurata nel 2004 dalla pubblicazione per l'Edizione Nazionale del manoscritto Chigiano L VIII 302 (C) per le cure di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone e conclusa nel 2016 dalle *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore secondo la stampa Osanna del 1591* (85), da me curata. Edizioni dalle quali cercherò di estrapolare acquisizioni testuali e potenzialità critiche prendendo soprattutto spunto da due saggi pubblicati nel 2018 in una miscellanea italo-tedesca, per concludere con un articolo filologico-critico del 2020.¹⁰

Rassegne bibliografiche tassiane e le *Recensioni e segnalazioni* pubblicate sugli «Studi tassiani», XXXIII-LXVII, 1985-2019.

6 Per l'Edizione Nazionale sono finora uscite presso le edizioni Dell'Orso di Alessandria le edizioni critiche delle *Rime* per le cure, rispettivamente, di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone (*Prima parte*, t. I, 2004) e di Vania De Maldé (*Prima parte*, t. II, 2016); *La Terza parte delle Rime*, a cura Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone (2006); *Il Mondo creato*, a cura di Paolo Luparia (2006); *La Gerusalemme conquistata*, a cura di Claudio Gigante (2010); *Il Rinaldo*, a cura di Matteo Navone (2012); *Il Floridante*, a cura di Vittorio Corsano (2006) e i *Postillati di Pier Vettori e Alessandro Piccolomini*, a cura di Maria Teresa Girardi (2009).

7 Sono stati pubblicati da Ugo Guanda-Fondazione Bembo, i testi critici de *Il re Torrismondo*, a cura di Vercingetorige Martignone (2003), le *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari (1995) e le *Rime eterree*, a cura di Rossano Pestarino (2013); dall'editrice Antenore, *La lettera sul Matrimonio consolatoria all'Albizi*, a cura di Valentina Salmaso (2007); da Salerno l'edizione del *Conte ovvero de l'imprese*, a cura di Bruno Basile (1993) e il *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante (2000) e da Einaudi l'*Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato (2021).

8 CLAUDIO GIUNTA, *Filologia e critica degli scartafacci*, «Lettere italiane», XLVI, 1994, I, pp. 3-43; Id., *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, «Ecdotica», VIII, 2011, pp. 104-119 e Id., *Vale solo la pratica. Sulla filologia d'autore* [2013], poi in «leparoleleucose», 2018, ripreso da GIANMARCO GASPARI, *La filologia del nuovo millennio*, «Griseldaonline», XVII, 2018, pp. 1-11.

9 Citato da GIUNTA, *La filologia d'autore*, cit., p. 114.

10 I primi pubblicati in *Tasso und die bildenden Künste. Dialoge-Spiegelungen-Transformationen*, herausgegeben von Sebastian Schütze, Maria Antonietta Terzoli, Berlin-

Il primo problema che si presenta a chi scorra gli ultimi contributi sulle rime, riguarda la scelta del testo di riferimento che, pur con qualche eccezione, spesso risulta essere ancora, paradossalmente, l'edizione ottocentesca di Angelo Solerti, riproposta nel Novecento da Maier e Basile.¹¹ Eppure le aporie dell'edizione solertiana, già segnalate da Lanfranco Caretti nella Memoria Lincea del 1947,¹² erano state nuovamente sottolineate da Gavazzeni e Martignone nell'articolo a due mani pubblicato sugli «Studi tassiani» del 2001-2002,¹³ a illustrazione della innovativa edizione critica delle *Rime d'amore secondo il Codice Chigiano L VIII 302* da loro curata (uscita in prima edizione nel 1993 presso l'editore Panini) che, sulla scorta di un fondamentale studio di Dante Isella, individuava in quel manoscritto «un esito autonomo» della lirica tassiana degli anni 1583-1584, abbandonato dal poeta sin dal 1586 in vista della raccolta Osanna.¹⁴ La necessità di un superamento definitivo dell'edizione Solerti delle *Rime* è stata subito recepita anche in sede teorica: così Paola Italia e Giulia Raboni nel loro manuale sulla filologia d'autore (nostri i corsivi):

Del progetto tassiano [di tripartizione delle *Rime* in *Amorose*, *Encomiastiche* e *Sacre*] Solerti accettava soltanto la tripartizione tematica [in rime d'amore, encomiastiche e sacre] provvedendo poi a una ridistribuzione al suo interno che ne scombinava completamente l'assetto, dislocando diversamente le rime, includendone molte di quelle via via escluse dal poeta nelle sue revisioni [...], cancellando del tutto, nella frammentazione, il disegno che Tasso aveva elaborato per le due edizioni [delle *Amorose* ed *Encomiastiche*, stampate da Osanna e Marchetti] nel 1591 e '93, premettendo ad ogni rima un argomento con finalità insieme esegetiche e di collante narrativo, contaminando infine liberamente, secondo il giudizio del curatore [Solerti], lezioni alte e revisioni mature (situazione che si ripresenta a fortiori nell'apparato, dove Solerti registra solo le lezioni a suo parere più significative, senza d'altra parte alcun criterio scientificamente gerarchico).¹⁵

Nonostante la circostanziata e unanime condanna dell'edizione Solerti, ricorre ancora all'edizione ottocentesca Maria Cristina Cabani, il cui saggio

Boston, De Gruyter, 2018 (qui note 16 e 47), il terzo in «Lo Stracciafoglio», XIII, 2020, qui nota 80.

11 ANGELO SOLERTI, *Le rime [...] edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, testo riproposto nel '900 da Bruno Maier (Milano, Rizzoli, 1964) e Bruno Basile (Roma, Salerno editrice, 1994).

12 LANFRANCO CARETTI, *Per una nuova edizione delle rime di Torquato Tasso*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, I, 1947, 6, pp. 251-327, poi in Id., *Studi sulle «Rime» del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, (I ed. 1950), 1973², pp. 11-112.

13 FRANCO GAVAZZENI, VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Per l'edizione delle «Rime»*, «Studi tassiani», XLIX-I, 2001-2002, pp. 133-158.

14 DANTE ISELLA, *Il codice Chigiano L VIII 302 e i suoi rapporti con le stampe*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1973, pp. 241-242, poi in Id., *Le carte mescolate*, cit., pp. 39-40. Cfr. anche *Rime*, vol. I, pp. XIII-XXII, partic. XX-XXI e note 56-57.

15 PAOLA ITALIA - GIULIA RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, pp. 85-86.

Immagini e immaginazione nelle «Rime» del Tasso è del 2018.¹⁶ Cabani dice di voler illustrare il filo conduttore della produzione erotico/amorosa tassiana che identifica nella poetica «degli affetti o degli effetti», ossia nel percorso dalla descrizione delle bellezze femminili agli effetti che provocano nell'amante.¹⁷ Sceglie dunque una rosa di componimenti comuni al manoscritto Chigiano (testi che cita con il numero romano, suggerendo così la consultazione dell'edizione critica di C) e alla stampa Osanna del 1591 (per la quale non specifica invece le modalità di rinvio), dicendo di ricorrere solo per qualche sondaggio tematico alla raccolta Solerti (i cui componimenti sono indicati in numeri arabi).¹⁸ Pur ricordando in apertura le edizioni critiche di C e 85,¹⁹ tuttavia, Cabani afferma contro ogni evidenza che la stampa Osanna del 1591 sia stata «ristampata e ampliata nella Marchetti del 1592», quando è stato accertato dalla bibliografia testuale che l'edizione Marchetti del '92 non è che una ristampa meccanica, senza alcuna aggiunta o correzione, della *Parte prima* mantovana (85), seguita nel 1593 dalle rime *Encomiastiche* della *Seconda Parte* (87).²⁰ Curiosa anche l'affermazione che segue: «Dalle 42 rime amorose Eteree si passa alle 157 del Chigiano per arrivare alle 499 raccolte nell'edizione complessiva delle rime allestita da Angelo Solerti».²¹ Infatti i primi testimoni citati da Cabani risalgono all'iniziativa del poeta, trattandosi della sezione tassiana delle *Rime* degli Accademici Eterei di Padova del 1567 (4) e del manoscritto autografo Chigiano (C) databile al 1583-1584, ai quali fecero seguito i 180 componimenti della stampa Osanna del 1591 (85) vigilata da Tasso, non certo il discutibile assemblaggio del Solerti che, come si è detto, antologizza in un presunto ordine cronologico testi approvati e testi accantonati o dichiaratamente respinti, redazioni superate e recenti, ma soprattutto emenda congetturalmente e uniforma linguisticamente il testo, rendendolo totalmente inaffidabile.

Le conseguenze di questa scarsa attenzione filologica da parte dell'autrice sono subito evidenti: per il piccolo nucleo di testi analizzati che passa da C a 85, infatti, sarebbe bastato un rapido controllo delle Tavole predisposte nelle rispettive edizioni critiche²² per notare che sono esclusivi di C i componimenti XII, XIII, >XV<, >XXIX<, LXXXVI, CI, CII, CXXXII, due dei quali cassati già nel manoscritto,²³ e di 85 i numeri 65, 101, 205 (indicati col numero arabo,

16 A stampa in *Tasso und die bildenden Künste*, cit., pp. 67-86.

17 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., p. 67 e nota 6.

18 Ivi, p. 67.

19 Ivi, p. 67 e nota 1.

20 *Ibidem* e LORENZO CARPANÉ, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso, 1561-1994. Catalogo breve*, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1998, vol. II, pp. 726-727.

21 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., p. 67.

22 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. LXXVII-LXXXVIII e t. II, pp. CX-CXXI.

23 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., pp. 74, 79, 80.

quindi letti nell'edizione Solerti e corrispondenti a 85, LIV, LXXXI, CV),²⁴ mentre non sono compresi né in C né in 85 i numeri 169, 308, 378, 499 e 569 che Solerti riproduce (e Cabani cita) nella redazione delle prime stampe non autorizzate.²⁵ È sicuramente una svista, poi, il rinvio all'edizione Solerti per i numeri 51 (C, XXXII; 85, XLI) e 183 (C, LXXXVI), oltre che per il già ricordato sonetto 205, attestato per la prima volta nell'edizione Osanna, dalla quale Solerti lo desume.²⁶ Inoltre, sfugge a Cabani che il sonetto 549 delle *Encomiastiche* solertiane al quale fa rinvio, è in realtà un componimento amoroso di C, il CXLIV, dove però ha diverso *incipit* (*Quel vago labro dal suo proprio sito*) e lezione. Come si può facilmente controllare dall'apparato dell'edizione critica, Solerti deriva da C l'*Argomento*, ma per il testo fa invece ricorso alla stampa Baldini del 1582 (11), che Tasso aveva già superato nel postillato Ts.²⁷

Quanto alla lezione, la studiosa si affida prevalentemente all'edizione Solerti, benché saltuariamente la contami con la redazione Chigiana (alla quale rinvia col numero romano del componimento).

Ad esempio a I, 9-14 Cabani legge come C (benché l'*Argomento* riportato alla nota 15 sia quello che Solerti aveva desunto da 85). Così a III, 12-14 legge il v. 12 *io non m'accorsi* invece che *non m'accorsi* di Solerti come 11 e a XXIV, 12 *nuovo* come C, contro *novo* di Solerti come 85. Infine, a CXV, 13 deriva da C la lezione *il vivo sole* contro *il mio bel sole* di Solerti da 85.²⁸ A un controllo degli apparati critici, risultano invece lezioni inattestate in tutta la tradizione e probabili errori, III, 13 *che li fu*, in luogo di *che mi fu*; XLIX, *Arg. sarà* invece che *ella sarà* e 5 *del tuo* in luogo di *dal tuo*; XVIII, 47 *gli involi* per *t'involi*; XXXI, 12-13 *riveste altera l'odorate spoglie* invece di *Deh come altera l'odorate spoglie/ riveste...* di C e 85 e, infine, a 549, 12 *Quasi pomo di Tantalo* contro il plurale di C, CXLIV e di tutta la tradizione. Unica eccezione CXV, 13 *splende*, lezione tuttavia isolata a un manoscritto miscelaneo fiorentino di scarso valore ecdotico (P₄), per *splenda*.²⁹

Anche sul piano linguistico-ortografico la fedeltà nei confronti del testo Solerti è pressoché totale. Basti dire che l'autrice accetta la lezione 65, 3 *di-pingerai* di Solerti (desunta dall'autocommento di 85, steso su una redazione anteriore a quella stampata, mentre a testo si legge *depingerai*);³⁰ gemina im-

24 Ivi, pp. 72, 77, 79.

25 Ivi, pp. 77, 79 e 80.

26 Ivi, pp. 77, 80 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, p. 125.

27 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. 183-184 e pp. XXIV-XXXVI.

28 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., pp. 68-69 e nota 15, 70, 76, 77. Cfr. TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. 3, 5, 29, 137, e t. II, pp. 4, 183, 40, 173.

29 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., pp. 70, 76, 77 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. 5, 20-23, 36, 56, 120, 183; t. II, pp. 3, 183, 29-32, 45, 74, 173 (su P₄ si veda ivi la *Nota al testo*, p. LXIII).

30 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., p. 72 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. XXII-XXXI.

propriamente a X, 12 *giammai* e a XIX, 11 *aversa* contro C e 85 che hanno sempre la scempia (*giamai* e *averso/adverso*), accoglie le grafie moderne *spazio* e *uom* in luogo delle etimologiche dell'autografo e della stampa (*spatio* e *huom*), unisce le preposizioni articolate che invece il poeta unisce in prosa e disgiunge in poesia e utilizza *ed* davanti a parola iniziante per vocale sia in prosa che in poesia, contro l'uso distinto di 85 (più oscillante in C) contraddetto solo in cinque casi, probabilmente per ragioni eufoniche.³¹

La violazione dell'*usus scribendi* dei manoscritti autografi degli anni '80-'90 e della stampa vigilata dall'autore non è di secondaria importanza, contrariamente a quanto scrive Giulia Puzzo nella sua recensione all'edizione critica di 85, accusata di un eccesso di acribia.³² Infatti è stata ormai provata la consapevolezza di Tasso nella scelta di un sistema ortografico-interpuntivo «comune italiano» perfettamente in linea con la trattatistica grammaticale anti-fiorentina cinquecentesca (fatto che spiega bene il ripudio dell'autore da parte della Crusca fino alla terza edizione del *Vocabolario*)³³ e che, in sede di edizione, è risultata fondamentale per distinguere i testimoni apografi dagli idiografi (cioè vigilari dall'autore), come la stessa stampa Osanna.³⁴

Al netto dei comprensibili errori meccanici, dei quali, è bene sottolinearlo, non vanno immuni neppure le edizioni critiche dei due canzonieri, tanta indifferenza rispetto alla situazione testuale che la filologia è finalmente in grado di documentare, pone degli indubbi problemi. In *primis* non risulta chiaro il motivo della scelta programmatica di testi comuni a C e 85, dal momento che si tratta di due diversi progetti: già nell'estate del 1586, infatti, Tasso ritiene superato il canzoniere C in vista di una nuova raccolta (85), il cui antografo, è stato ora accertato, non è materialmente più C né una sua copia, come credevano Solerti e ancora Caretti, ma un archetipo plurimo, funzionale a ogni testo o gruppo di testi, misto di carte a stampa, di postillati e di manoscritti di varia cronologia. Il che spiega l'occorrenza in 85 di errori e lezioni proprie delle stampe non autorizzate anteriori a C.³⁵

Un solo esempio tra i testi citati da Cabani: il sonetto C, X *De la vostra bellezza il mio pensiero*, passa sì a 85, XX, dove però accoglie l'ultima redazione del Chigiano solo ai vv. 12-13 (*Che non sete da lui giammai divisa / Per*

31 Si vedano le *Note alla grafia* in TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. LV-LVII e t. II, pp. LXX-XC, part. LXXXI e bibliografia relativa.

32 GIULIA PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna. In margine. all'edizione critica delle «Rime d'amore»*, «Filologia e critica», XLIII, 2018, 2, pp. 161-201: 166.

33 MAURIZIO VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme liberata»*, Milano, LED, 2007, vol. II, pp. 863-869 e ROSARIO COLUCCIA, *Ancora su grafia di testi e grafia delle edizioni*, in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, Roma, 18-23 luglio 2016, a cura di Roberto Antonelli - Martin Glessgen - Paul Videsot, Strasbourg, ELIPHI, 2018, vol. II, pp. 1111-1119.

34 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. LXX-LXXI.

35 Ibid., pp. XL-LVII.

tempo o loco...), mentre ai vv. 3 *un aspetto* e 6 *da si bell'opra* recepisce la lezione portata dalla *Terza parte* Vasalini del 1583 (siglata 22), evidentemente usata da Tasso come supporto per una registrazione peraltro lacunosa dell'ultima fase variantistica del manoscritto Chigiano, prima del suo invio al Licino perché lo facesse copiare.

Notiamo inoltre che nella ricerca «delle costanti del desiderio erotico e della seduzione femminile» in funzione di un confronto delle *Amorose* tassiane con passi analoghi del *Cataneo ovvero de gli idoli* e della *Liberata*, Cabani rintraccia temi e *topoi* in testi cronologicamente molto lontani e stilisticamente disomogenei, ignorandone sia le date di composizione (ricavabili dalla data della *princeps* o dalle lettere), sia la probabile genesi (spesso cortigiana e talvolta «per servizio d'alcun amico», cioè su commissione), informazioni direi necessarie per la piena comprensione di questa lirica. Ci si domanda, insomma, a che data e in che contesti socio-letterari Cabani collochi il superamento da parte di Tasso della concezione petrarchista della donna per una descrizione simbolica (attraverso un feticcio, come il guanto o la bendella) o estremamente dettagliata dell'oggetto d'amore (un testo per ogni parte anatomica, come poi nei lirici barocchi). Solo la lettura della storia elaborativa dei componimenti, infatti, può dirci a che altezza cronologica Tasso osò vagheggiare la donna (sono parole di Cabani) «come un'immagine pittorica» dichiaratamente «erotica», talvolta contemplata in abiti virili e, soprattutto, «senza esser visti», così come le Armida, Erminia e Clorinda della *Liberata*. Un percorso reso oggi agevole dalle edizioni critiche che registrano l'evoluzione variantistica, distinta chiaramente in due 'fasce', d'autore e di tradizione, di testi nati nell'arco di più di un ventennio.³⁶

Si prenda a titolo di esempio il sonetto C, CVII *Chi è costei, ch'in sì mentito aspetto* per una donna in maschera: dedicato nel manoscritto Flc₂ (in parte autografo) a una «Gentildonna belliss[im]a mascherata in modo di Zanni» e nel manoscritto I₄ (importante codice ferrarese degli anni della carcerazione) a «Vittoria Bentivoglia», appare a stampa per la prima volta nel 1579 (7), ma la sua prima quartina, spogliata da ogni dettaglio occasionale o cortigiano, si assesta già a partire dalla stampa Baldini del 1582 (11), dalla quale passa poi invariata a C e a Osanna (dove è il numero CLVII).³⁷

La piena funzionalità dell'apparato variantistico dell'edizione curata da Gavazzeni e Martignone è stata d'altra parte dimostrata per primo da

36 Sono i nn. XVIII, XXIV, XXVII (attestati in 3 e 4); agli anni '79-'82 i nn. I, XVI XXIX, XXXI, LXXXII, LXXXVI, LXXXVII, CVII, CXV, CXXXII (attestati in 7, 8, 9, 10, 11, 15, 22), mentre sono nati sulle pagine Chigiane i nn. XI, XII e XIX (quindi pubblicati nelle stampe 27 e 28 del 1586-1587): TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. LXXXIX-XCII. Di questi, passano in 85, ma in diversa posizione, solo i nn. I, III, XI, XVI, XIX, XXIV, XXVII, XXXI, LXXXII, CVII, CXV): *Ibid.*, pp. LXXXI-LXXXIV.

37 CABANI, *Immagini e immaginazione*, cit., p. 80 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, CVII e t. II, CLVII e *Nota al testo*, pp. LVIII-LXI.

Davide Colussi nel saggio *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano LVIII 302*.³⁸ Riprendendo e ampliando la sua tesi di laurea del 1997, Colussi descrive puntualmente l'evoluzione fonomorfologica, sintattica, retorica, metrica e lessicale della redazione Chigiana rispetto alle prime stampe, in un percorso diacronico che negli ultimi anni è stato esteso anche ad altri libri o sequenze di rime tassiane, ad esempio da Massimo Castellozzi, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Cristina Teresa Penna, Rosario Pestarino, Giulia Puzzo e Franco Tomasi.³⁹ In particolare, nel capitolo *Dai postillati al canzoniere*, dedicato al passaggio dalle edizioni postillate delle prime *Tre parti* (Ts_1 e Ts_2) all'autografo Chigiano, Colussi rileva le tecniche usate da Tasso nella costruzione del canzoniere amoroso e i tipi di connessione messi in opera a partire dai criteri di scelta dei testi.⁴⁰ Tre le tipologie di intervento tassiano secondo Colussi: 1. l'accostamento di «due testi presenti ma separati nelle stampe», tuttavia assimilabili in base al tema e allo stile; 2. la correzione di testi preesistenti per mettere in luce un nesso narrativo; 3. la composizione *ex novo* di testi di connessione (nel manoscritto C, su 156 componimenti, ben 33 sono nati sulle sue pagine). Contro la tesi della frammentarietà della raccolta, in cui, scriveva Corrado Bologna, «la volontà di libro si precisa sempre più come maturo amore di antologia, come selezione piuttosto che come organismo»,⁴¹ il saggio di Colussi precisa dunque le modalità con cui il poeta avrebbe costruito la narrazione Chigiana, selezionando le sue rime (in C non figura, ad esempio, il filone amoroso-pastorale, sono cancellate le occasioni cortigiane e, quanto al metro, sono ridotti i madrigali), correggendole e aggiungendo testi nuovi di raccordo, caratterizzati dalla ripresa di parole tematiche, nessi *capfinidi* o dalla figura delle *derivatio*.⁴² Procedimento, aggiungiamo, successivamente esteso alla redazione 85 dove è rafforzato dall'autocommento filosofico-letterario, sovrapposto a testi di

38 Roma-Padova, Antenore, 2011, studio anticipato in parte sugli «Studi tassiani», XLVI, 1998, pp. 27-80.

39 VALERIA DI IASIO, *I sonetti VI, VII, VIII del Chigiano: le ragioni (aperte) di una serie*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso ADI, Roma, 9-12 settembre 2015, Roma, ADI editore, 2017, pp. 1-7; Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896; CRISTINA TERESA PENNA, *Per «agguagliar il suon de l'arme». La «gravitas» del Tasso lirico nell'edizione Osanna del 1591*, Università di Pavia, Dottorato in scienze del testo letterario e musicale (2019-2020). I saggi di MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, ROSSANO PESTARINO e FRANCO TOMASI si leggono in «L'Ellisse», numero monografico dedicato a *Le rime del Tasso: esegesi e tradizione*, a cura di Emilio Russo e Franco Tomasi, VIII, 2013, 2.

40 COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 12-16.

41 BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, cit., pp. 700-701.

42 COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 17-27.

diversa occasione e cronologia.⁴³

Benché perfettamente verificabile, la tesi di Colussi è stata tuttavia respinta da chi, sulla base di scelte per nulla giustificate sul piano filologico o stilistico, le predilige l'idea di un canzoniere-romanzo come organismo chiuso. Si tratta di un tema già caro allo strutturalismo francese, applicato a Petrarca e ai canzonieri rinascimentali dagli italianisti degli anni '70 e '80 del Novecento, da Marco Santagata a Silvia Longhi, Guglielmo Gorni, Aldo Rossi fino ad Alessandro Martini che nel 1984 ha dedicato uno studio proprio alla raccolta tassiana del 1591.⁴⁴ Relativamente a 85, la prospettiva di Martini era secentesca, cioè partiva dall'indagine su quanto la stampa Osanna avesse influenzato, diciamo tra il 1602 e il 1605, l'iterazione tematica dei canzonieri della prima generazione barocca dei Marino, Murtola, e Stigliani. Che tuttavia, è ormai accertato, avevano letto la lirica tassiana non nella tarda edizione del 1591, riprodotta una sola volta a Brescia l'anno successivo,⁴⁵ ma piuttosto nelle edizioni commerciali, la più completa delle quali è rappresentata dalle *Rime e prose* in sei parti del Vasalini, stampata a Ferrara e Venezia tra il 1583 e il 1587, riprodotta ben tre volte entro il 1589 e alla base della vulgata veneziana di Pulciani-Deuchino del 1608 (ristampata a Milano dal Bidelli nel 1618-19) e di Gabriele Fiamma del 1621.⁴⁶

Tutt'altra la prospettiva di Vincenzo Vitale, autore del complesso studio *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime» di Tasso* che, contrapponendosi a Solerti, al quale fa risalire il «vizio storiografico» di «voler far iniziare da Tasso la dissoluzione barocca della forma canzoniere», analizza in chiave allegorico-dantesca la morfologia di 85.⁴⁷ Appoggiandosi all'articolo citato di Martini e a quello successivo di Martignone sulla 'forma' del canzoniere Chigiano,⁴⁸ Vitale esordisce dicendo che la raccolta Osanna è «l'ultimo grande canzoniere del petrarchismo quattro-cinquecentesco», dotato del «rango di capolavoro» in quanto «realizza la metamorfosi da una concezione petrarchesca

43 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. XXII-XXVI e FRANCO TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica - Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36, particolarmente pp. 34-35.

44 ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 78-121 e per la bibliografia, p. 78, nota 1 e MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 121.

45 Vedi qui, nota 33.

46 VANIA DE MALDÉ, *Le rime tassiane tra filologia e critica*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. I, pp. 324-328 e nota 30 e CARPANÉ, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso*, cit., vol. II, pp. 730 e 733.

47 A stampa nel volume citato qui, nota 10, pp. 87-134 particolarmente pp. 87-88. Lo studio era stato oggetto nel 2015-2016 di un seminario presso l'Università di Basilea.

48 Qui, nota 44 e VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle «Rime» tassiane*, «Studi tassiani», XXXVIII, 1990, pp. 71-128.

a una dantesca dell'amore», dal momento che opta per l'«oscurità» allegorica descritta nei quasi contemporanei *Discorsi del poema eroico*. In conclusione, per Vitale si tratta «un'opera organica e unitaria» che conserva «le stigmate [...] della profonda mutazione di orientamento culturale all'origine del passaggio dalle giovanili *Conclusioni amorose* al *Cataneo ovvero delle conclusioni amorose*, dai *Discorsi dell'arte poetica* ai *Discorsi del poema eroico*» e persino «dalla *Liberata* alla *Conquistata*». ⁴⁹ L'autore passa quindi all'analisi della struttura narrativa di 85 che ritiene bipartita come in C, benché non divisa in libri: le rime I-CIII riguarderebbero l'amore «sensuale» per Lucrezia Bendidio e le successive CIV-CLXXVIII quello «spirituale» per Laura Peperara, associata «allusivamente» alla Beatrice dantesca. ⁵⁰ Vitale mette quindi in luce il ruolo della cornice encomiastica, corrispondente ai sonetti 1 *Quella, che trasse già d'oscura parte* per il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga e CLXXIX-CLXXX per il parente e segretario ducale Fabio Gonzaga. ⁵¹ Proprio in virtù di questi testi e al termine della rassegna delle locuzioni dantesche che Tasso vi impiega (nessuna delle quali, si rileva, è citata nell'autocommento dell'autore, che pure contiene un ricco catalogo di fonti dantesche, dalla *Commedia* alle *Rime*, al *Convivio* e al *De vulgari eloquentia*), ⁵² lo studioso conclude che «come Dante si innalza dall'oscurità del peccato alla luce della beatitudine, così il poeta della *Parte prima* [85] si eleva da una concezione sensuale dell'amore», quello per Lucrezia Bendidio, «a un amore spiritualizzato e celeste » qual è quello per Laura Peperara, proprio grazie alla intermediazione «luminosa» del duca Vincenzo Gonzaga che nel luglio del 1586 lo aveva liberato dalla «buia prigione di Sant'Anna». ⁵³ Si tratta quindi di un'interpretazione biografico-allegorica dell'ultimo canzoniere tassiano, solo in parte basata sulla ricostruzione narratologica di Martini, Martignone e Regn. ⁵⁴ Infatti, benché Vitale discuta l'ordinamento tematico e «putativamente cronologico» dell'edizione Solerti, nella sua interpretazione adotta senz'altro una altrettanto approssimativa chiave biografica, ricorrendo solo saltuariamente alla *Nota al testo* e agli apparati dell'edizione critica, che tuttavia sostiene di utilizzare per la lezione del testo, per le prose iniziali e per l'autocommento. ⁵⁵

Ad esempio, a proposito delle date di «perfezionamento» del canzonie-

49 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 87-89.

50 Ivi, pp. 88-89 e 103-105.

51 Ivi, pp. 92-103. Si tratta dei sonetti *Fabio, io lunge credea col basso ingegno* e *Signor, ch'immortal laude havesti in guerra*.

52 Si veda l'*Indice II* [...] degli autori e dei luoghi letterari citati nel *Commento* in TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, p. 373.

53 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 96 e 119.

54 Ivi, p. 88 e note 9 e 10 (con riferimento a GERARD REGN, *Torquato Tassos ziklyshe Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur «Parte prima» der «Rime» (1591/1592)*, Tübingen, Gunter Narr, 1987).

55 Ivi, pp. 87-88 e note 4 e 15.

re Osanna da parte di Tasso, Vitale avanza le date 1589-'90, ignorando che il lavoro di revisione lirica, piuttosto radicale, era cominciato già nel 1586, mentre le *Espositioni* sono effettivamente databili al 1589-1590, posto che commentano un testo pressoché definitivo nell'ordinamento e nella lezione. Inoltre, già nell'aprile del 1590 il poeta aveva lasciato in deposito a Niccolò degli Oddi «un volume di [...] rime in foglio *col Comento scritto a mano*», identificabile con l'antigrafo, ora perduto, dell'autocommento che ha una veste grafica prossima all'*usus scribendi* tassiano e non è uniformato come invece il testo delle rime.⁵⁶ Circa i motivi di riconoscenza di Tasso nei confronti di Vincenzo Gonzaga, poi, Vitale legittimamente insiste sull'intervento del duca per la liberazione del poeta dal carcere di S. Anna,⁵⁷ ma passa sotto silenzio il suo impegno mecenatesco in vista della stampa della *Parte prima* delle *Rime*, impegno attestato dalle lettere di due funzionari estensi, Federico Cattaneo e Aurelio Pomponazzi, solo in parte pubblicate da Solerti e ora invece completamente accessibili.⁵⁸

Quanto agli apparati variantistici, Vitale sembra per lo più ignorarli: data il sonetto proemiale *Quella, che trasse già d'oscura parte* sulla base di due lettere di Tasso del 10 novembre 1590 a Vincenzo Gonzaga e ad Antonio Costantini alle quali fu accluso insieme al sonetto *Signor, la gloriosa e nobil terra*, non antologizzato in 85,⁵⁹ ma non rileva le varianti evolutive della redazione Osanna rispetto a quella inviata al duca (conservata nel manoscritto G, una miscellanea di lettere autografe ai Gonzaga) e a quella affidata a V₇ (copia di un originale tassiano inviato a Francesco Polverino dopo il febbraio 1585, dove compaiono anche i sonetti conclusivi CLXXIX e CLXXX per Fabio Gonzaga),⁶⁰ che farebbero pensare a un diverso antigrafo di 85 o, in alternativa, a un intervento dell'autore, come spesso era avvenuto, durante la stampa o in bozze.⁶¹ Analogamente sono ignorati da Vitale i due postillati tassiani della stampa Osanna (siglati Ber e Mi) che, proprio nella lettera dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, introdurrebbero una diversa interpretazione del testo.

Si veda nelle prime righe della dedicatoria al Gonzaga il sintagma «muta pittura» (r. 15), corretto da Tasso nel postillato Mi in «nuova pittura»,⁶² in accordo con la lettera seguente *A' benigni lettori*, fittiziamente firmata dallo stampatore

56 Ivi, p. 99 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I, pp. XIII-XVI.

57 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 98-102.

58 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. XVI-XIX.

59 TORQUATO TASSO, *Le Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853, vol. V, nn. 1285-1286.

60 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. 3 e 214-215 e pp. LIX e LXIV e bibliografia relativa.

61 VANIA DE MALDÉ, *Torquato Tasso. Autocommento alle Rime (1591)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso - William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-250.

62 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. 352-353 e XXVI-XXXI.

Francesco Osanna, dove Tasso insiste sulla «novità» della correzione e dell'ordine delle rime che presenta (rr. 2, 5, 9). Ma anche, aggiungo, in plausibile sintonia con l'allegoria di «Amore che esce dal Caos» della dedicatoria (rr.4-5), desunta dagli *Stobei Excerpta de Rerum natura*, opera posseduta da Tasso e consultata, proprio tra il 1589 e il '91, in vista del *Costante*, del *Conte* e dell'autocommento alle rime,⁶³ e utilizzata per sottolineare il nuovo ordine delle *Amorose*.

Infine, nel commento ai vari nuclei narrativi del canzoniere, del quale sempre sottolinea il motivo unitario biografico-allegorico, Vitale omette di segnalare che i componimenti di 85 da lui citati sono stati invece composti nell'arco di un trentennio: alcuni risalgono ai primi anni '60, molti agli anni della carcerazione, mentre altri derivano dai materiali preparatori delle stampe delle *Parti Quarta-Sesta* (siglate 27, 28, 48 e 49) del 1586-1587.⁶⁴ L'autore tralascia anche il fatto, rilevante perché decisivo nella costruzione dell'ultima forma di canzoniere, che sono stampati per la prima volta in Osanna, oltre ai tre sonetti encomiastici già citati (1, CLXXIX, CLXXX), i numeri XXIV, LIII-LIV, LVI-LVII, secondo il modello dell'auto-antologia con testi nuovi di raccordo, già documentato da Colussi in C.⁶⁵ Circostanze tutte che mettono in dubbio la tesi di fondo dell'unitarietà di Osanna, della sua derivazione privilegiata da C, così come quella dei motivi encomiastico-amorosi che, fusi in un «legame organico», avrebbero ispirato l'ultimo canzoniere.⁶⁶ Senza entrare nel dettaglio della tesi sostenuta, un controllo delle *Tavole* sinottiche e degli apparati variantistici dell'edizione critica avrebbero evitato qualche errore.

Sembrerebbe una incongruenza, ad esempio, ritenere che i sonetti CLXXII-CLXXVI siano sin dall'origine dedicati a Laura Peperara, l'arpista e cantante mantovana arrivata a Ferrara nel maggio del 1580 per unirsi al Concerto delle Dame, in quanto il numero CLXXII vide la luce nel 1567 (in 4), il CLXXV nel 1579 (in 7) e il CLXXIV fu stampato addirittura nel 1565 (in 3 bis). Apparvero invece nel 1581 (in 8) i numeri CLXXIII e CLXXVI (e si badi che quest'ultimo sonetto nella stampa 11 del 1582 è dedicato «al Principe di Mantova», cioè a Vincenzo Gonzaga, come sempre nelle *Lettere*), come avrebbe dovuto rilevare anche Vitale che ne cita l'*Autocommento*⁶⁷

63 DE MALDÉ, *Torquato Tasso. Autocommento alle Rime*, cit., pp. 240-421 e BRUNO BASILE, *Tasso e le «Sententiae» di Stobeo*, «Filologia e critica», VII, 1982, pp. 114-117.

64 TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. CXXIII-CXL e XL-LVI: dei componimenti citati da VITALE appaiono per la prima volta in 4 (1567) i nn. XXIII, XXV, XXVIII, XXIX, XXXII-XXXV, XXXVII, XLIX, LI, XCII, CXXXIX, CLXXVIII; nelle stampe 7 (1579) e ss. i nn. XXII, XXVII, XXXVI, L, CI-CIII, CXL-CXLII, CXLV-CXLVI, CLXVII, CLXXIII; in C i nn. XXI, XXVI, LII, LV, LXXXVIII, CVI, CXLVII; in E₁ il n. CXIV; in E₂ i nn. XXX, XCIII, CXLIII-CXLIV, CLXV-CLXVI; nelle stampe del 1586 i nn. CVII-CVIII, CXV-CXXI, CXXXVII.

65 Vedi qui, nota 38.

66 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 92-103 e 117.

67 *Ivi*, pp. 90-91 (per errore CLXII in luogo di CLXXII) e 107. Cfr. TASSO, *Rime. Prima*

Più oltre l'autore data congetturalmente al 1580 circa il sonetto CVI (in realtà compreso in C, databile al 1583-1584) e la corona di madrigali CXVII (apparsa per la prima volta nella stampa 27 del 1586), come i madrigali trecenteschi CXXVI e CXXVII composti verosimilmente nel 1583 (come dice giustamente Vitale), data del matrimonio, ricordato negli *Argomenti*, della Peperara con il conte Annibale Turco. Per tutti questi testi, tuttavia, non disponiamo di testimoni manoscritti anteriori alle stampe 27 e 49 (ma il CXXVI è attestato in due diverse redazioni nel postillato di Aldo Manuzio il giovane siglato VE₃),⁶⁸ dato che suggerisce lo smarrimento dei molti manoscritti dei componimenti «per musica» destinati da Tasso alla cantante mantovana.

È poi difficilmente sostenibile l'interpretazione di Vitale del sonetto proemiale come allegoria politica del passaggio dalla servitù estense a quella di Vincenzo Gonzaga e come riepilogo del canzoniere che introduce. Secondo l'autore «la scoperta dell'oro» dei versi iniziali «Quella, che trasse già d'oscura parte / L'or...» descriverebbe «un'illuminazione dell'oscurità ad opera del duca» cioè la liberazione del poeta dalla prigionia, mentre l'ultima terzina («Tu le cose divine i lumi apristi / D'amore in prima, e'l cieco e senza luce / Pluto, hor vede per te con gli occhi d'Argo») celerebbe un'allusione alla conversione del poeta dall'amore sensuale (per Lucrezia) a quello spirituale (per Laura) di seguito narrata.⁶⁹

Più prosaicamente si tratterebbe di un testo araldico, nel gusto delle corti padane contemporanee. Infatti, come Tasso scrive nella lettera del novembre 1590 sopra citata, l'occasione del sonetto proemiale pare quasi certamente offerta dal miracoloso ritrovamento da parte del Gonzaga di alcune «verghe de l'oro» (cioè «bastoncelli» o «lingotti» secondo il *Vocabolario della Crusca* del 1612), ritrovamento del quale il poeta dice di esser venuto a conoscenza da un sonetto del Costantini che non risulta pervenuto a stampa e con il quale non intende «gareggiare» se non in «divozione» ed «allegrezza».⁷⁰ Secondo Solerti, invece, come anche sottolinea Vitale, la notizia del ritrovamento fu solo frutto di «ciurmeria di alchimisti» che, incaricati di trovare la pietra filosofale che avrebbe trasformato ogni metallo in oro, sfruttavano la ben nota avidità di denaro del Duca, capace di dissipare in eccessi di ogni tipo ben venti milioni di scudi in venticinque anni di regno.⁷¹ L'interesse ermetico di Vincenzo I è

parte, t. II, pp. CXXXIII-CXL e p. 211.

68 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 115 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. 150-151 e LXIX. Sul postillato vedi anche EMILIO RUSSO, *Manoscritti e stampe tra Tasso e Aldo Manuzio il giovane*, in *Carte e Immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2022, pp. 219-234.

69 VITALE, *La «muta pittura» della «Parte prima» delle «Rime»*, cit., pp. 96-97 e 112-115.

70 TASSO, *Lettere*, cit., vol. V, n. 1285.

71 ANGELO SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895, vol. I, pp. 666-667 e *Vincenzo I Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere*, a cura di Paola Venturelli, Mantova, Museo Diocesano,

d'altra parte certificato sia dalla costruzione di un laboratorio alchemico, mai censito dalle mappe ufficiali, sotto gli appartamenti "delle Metamorfosi" di Palazzo Ducale, sia dalla presenza a corte di un nutrito gruppo di alchimisti dediti alle trasmutazioni metalliche: nel 1589 il cipriota Marco Bragadin detto il Mamognano che, scrive l'ambasciatore a Venezia Aurelio Pomponazzi, si diceva avesse ricevuto dal Duca «40.000 scudi da moltiplicare in oro»⁷² e nel 1592 un tale «Signor Ireneo» (forse l'alchimista inglese Ireneo Filalete?) che, secondo Ercole Cattabeni, pure produceva «paste dell'oro e dell'argento».⁷³ Infatti, come l'Imperatore-cugino Rodolfo II, che a Praga si era contornato di una bizzarra corte di astronomi, alchimisti, maghi e ciarlatani «senza che mai nel Castello dalla continua *coniunctio* di zolfo e mercurio, di fissi e volatili, nascesse l'oro»,⁷⁴ anche Vincenzo I tentava gli oroscopi e alimentava un mondo magico di ispirazione neoplatonica che spingeva i filosofi a guardare «oltre la molteplicità dei fenomeni naturali visibili, trovando un vasto sistema ordinato da una divina armonia [...] che la ricerca poteva svelare, la ragione umana comprendere e sul quale l'adepto, il mago, poteva intervenire».⁷⁵

Accanto al dato di cronaca, deve aver influito su Tasso, tuttavia, anche una delle imprese di Vincenzo I Gonzaga, un fascio di verghe d'oro in un crogiuolo avvolto dalle fiamme, simbolo delle virtù incorruttibili che resistono anche al fuoco. Riprodotta su varie monete a partire dal 1587, anno dell'incoronazione di Vincenzo I,⁷⁶ quindi, dopo la morte di Tasso, nel collare dell'Ordine equestre del Redentore fondato dal Gonzaga nel 1608, l'emblema risaliva a una delle più celebrate monete del Rinascimento, il *Testone* battuto nel 1497 da Francesco II Gonzaga che con il motto biblico «*Domine probasti et cognovisti me*» (*Salmo* 138) aveva voluto dichiarare alla Repubblica Veneta la propria lealtà dopo la battaglia di Fornovo contro Carlo VIII. L'impresa, che all'epoca di Tasso ornava la Camera delle Imprese di Palazzo Te e il soffitto della grande sala del Palazzo di San Sebastiano in cui si ammiravano i *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna – soffitto in seguito smembrato e rimontato a Palazzo Ducale nella camera del Marchese Francesco, ora del Crogiolo –,⁷⁷ era stata commentata tra gli altri da Paolo Giovio nel *Ragionamento sopra i motti et i disegni d'arme et d'amore*⁷⁸ all'origine della lunga descrizione della

(18 febbraio-10 giugno 2012), Mantova, Publi Paolini, 2012, p. 36.

72 MICHAELA SERMIDI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova. 1588-1612*, Cinisello Balsamo, Silvana editrice, 2003, pp. 62-67 e 102-110.

73 SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, cit., p. 667, nota 4.

74 ANGELO MARIA RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 111.

75 HUGH TREVOR ROPER, *Principi e artisti. Mecenate e ideologia alla corte degli Asburgo. 1517-1633*, Torino, Einaudi, 1980, p. 121.

76 MARIO RAVEGNATI MOROSINI, *Signorie e Principati. Monete italiane con ritratto. 1450-1796*, San Marino, Maggioli, 1984, vol. II, p. 14.

77 Vincenzo I Gonzaga, cit., p. 101.

78 PAOLO GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti et i disegni d'arme et d'amore*, Venezia,

battaglia del Taro nella tassiana *Genealogia della serenissima casa Gonzaga* del 1591 (ottave 56-87). Il sonetto si inquadra dunque perfettamente nel gusto araldico-erudito consono a un rapporto che è eminentemente cortigiano, senza alcun legame col canzoniere che introduce.

Entrambi i lavori che ho discusso in queste pagine partono dalla volontà programmatica di dimostrare che nelle *Amorose* Tasso volle superare il petrarchismo contemporaneo per altri esiti, erotici (Cabani) e allegorico-danteschi (Vitale). Tuttavia, come credo di aver dimostrato, dopo gli studi dell'ultimo trentennio e la pubblicazione delle edizioni critiche di C e 85, è impensabile che si possa continuare ad accostare questi testi senza tener conto delle numerose acquisizioni filologiche (come una nuova *recensio* dei testimoni, la loro datazione, l'individuazione dei materiali preparatori dei canzonieri C e 85 e la valutazione delle redazioni evolutive Ber e Mi) che rendono possibile anche la datazione di massima di un certo numero di componimenti e lo studio del loro *iter* redazionale. Dati, questi ultimi, che in parte inficiano le conclusioni critiche di Cabani e Vitale, ancora fedeli a una mortificante visione sincronica. Anche la 'forma' degli ultimi canzonieri, dopo gli studi di Colussi e di Tomasi, è oggi perfettamente leggibile e non solo su base tematico-narrativa, ma stilistico-retorica e storico-erudita.⁷⁹ Tutti accertamenti che, sul piano critico, hanno ormai mutato radicalmente l'impianto testuale tradizionale, per suggerire una diversa percezione di come lavorava il Tasso negli anni '80-'90, inquadrando secondo prospettive radicalmente mutate i diversi aspetti della sua lirica amorosa.

Si veda a questo proposito il denso saggio di Paolo Luparia, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso (in margine all'Edizione Nazionale delle Rime amorose)*.⁸⁰ Luparia, che nel 2006 ha pubblicato per l'Edizione Nazionale il *Mondo creato*,⁸¹ prende come campione tre sonetti dell'edizione critica di 85, alla quale subito rimprovera la dislocazione dell'*Autocommento* in calce al volume (dislocazione, preciso, conforme alle norme redazionali adottate nel primo tomo delle *Amorose*, dove al testo di C fa seguito l'apparato delle varianti).⁸² L'autore quindi sottopone i sonetti XX, XXI e XXIV ad una disanima filologica, accompagnata dalla segnalazione di qualche refuso, attenzione della quale lo ringrazio.⁸³

Ziletti, 1556, pp. 49-50.

⁷⁹ Qui, note 33 e 43 e VANIA DE MALDÉ, *Problemi ecdotici e critici dell'edizione delle «Rime amorose» tassiane*, in *Carte e Immagini di Torquato Tasso*, cit., pp. 201-218.

⁸⁰ «Lo Stracciafoglio», XIII, 2020, pp. 57-86.

⁸¹ Al I volume con il testo del poema secondo il manoscritto Palatino (Alessandria, Edizione Dell'Orso, 2006), seguiranno nel 2007 nella collana «Studi e testi» altri due volumi di «Corredo al testo critico».

⁸² LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., p. 57 e qui nota 6.

⁸³ Ivi, pp. 63-64, XXI, *Autocommento*, 12 *l'assomigliò non l'assomiglia*; 67, XXIV, 8

Per i primi due sonetti Luparia discute l'interpunzione adottata a testo che, nelle intenzioni di chi scrive, voleva avvicinarsi il più possibile a quella della stampa vigilata dall'autore, non per una presunta «propensione agli incisi», ma viceversa proprio per rendere la scansione del verso in *cola*, “membretti” e “fiati” che, come giustamente interpretava Antonio Daniele, «porta a scandire il verso in due membri o unità inferiori»⁸⁴ e introduce in 85 un'altezza ritmica che rende estremamente varia l'accentazione degli endecasillabi. E non si tratta di pura casualità, ma di scelte ritmiche che discendono da un processo di consapevole distinzione dal modello eroico della *Liberata* che, come scrive Colussi, Tasso aveva iniziato a partire dalla redazione Chigiana.⁸⁵ Un cauto ammodernamento redazionale è invece intervenuto nell'edizione critica per segni come i due punti (XX, 2 e 6) o il punto interrogativo anticipato (XXIV, 2 e 6), in quanto il primo (che Luparia vorrebbe ripristinare) sia in Tasso che nella trattatistica contemporanea, segna una pausa forte (intermedia tra la virgola e il punto, da cui la sostituzione con il punto e virgola), mentre il secondo segnalava già dalla metà del Cinquecento «il modo della pronunzia», cioè l'intonazione, e perciò è stato posticipato a fine quartina come nell'uso moderno.⁸⁶ Il saggio di Luparia prosegue discutendo la correzione di alcuni errori di Osanna, come a XXI, Argomento «*segue*» (uno dei quattro errori congiuntivi con C), corretto a testo in «*la segue*». Lo studioso ritiene che la lezione a testo sia desunta dall'edizione Solerti, ma in realtà è già testimoniata dalla stampa genovese delle *Parti Quarta e Quinta* del 1586 (48) allestita dall'amico Giulio Guastavini sulla base di un manoscritto, ora perduto, derivato dall'ultima redazione di C, E₁ ed E₂.⁸⁷ Anche l'errore XXI, 10 «*Fra*» di Osanna non può essere in alcun modo difeso come lezione legittima, in quanto (come si evince dall'apparato, che in questo caso non riporta varianti rispetto al testo critico) tutti i testimoni a partire da C e dalle stampe 27 e 48 leggono «*Far*». Va respinta, inoltre, l'affermazione che la correzione evolutiva Ber di XXI, 13 «*cor*» «ci dice che l'autore ripercorse l'intero sonetto», in quanto proprio l'erronea sottolineatura Ber del verso 7 «*campagne*» in luogo dell'errore per omeoteleuto del verso 11 provverebbe che Tasso riportava le correzioni da un elenco (come scrisse anche in una lettera del 1592 al Costantini), senza rileg-

(manca una nota esplicativa della correzione congetturale).

84 ANTONIO DANIELE, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, pp. 321-325.

85 COLUSSI, *Figure della diligenza*, cit., pp. 265 e 284-300.

86 LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., pp. 58 e 66-67 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. LXXVII-LXXVIII. Per la trattatistica interpuntiva tra Rinascimento e Barocco cfr. VANIA DE MALDÉ, *Sull'ortografia del Seicento: il caso Marino*, «Studi di Grammatica italiana», XII, 1983, pp. 138-141 e 140, nota 105.

87 LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., p. 61 e TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, pp. XL-XLVII e LV-LVI.

gere il testo.⁸⁸ Analogamente non può essere accolta come legittima la lezione «suo» in luogo di «tuo» di XXIV, *Autocommento*, 3, in quanto si tratta convenzionalmente di *marginalia*, cioè di un semplice rinvio al testo.⁸⁹ Per lo stesso sonetto XXIV, apparso per la prima volta in 85, Luparia azzarda una correzione congetturale del v. 5 «ed errori» corretto in «e d'errori» (ma la -d eufonica davanti a vocale ricorre anche altrove) e soprattutto del v. 8, «Par» corretto a testo in «Pur come un delle Gratie e degli Amori» che, a parer suo, potrebbe essere sostituito con «Fra i cori de le Gratie e degli Amori», oppure «Fra'l coro de le Gratie e degli Amori». La proposta si basa sulla discussione delle similitudini del sonetto sul sogno consolatorio (derivato, secondo Luparia, da Macrobio, mai però citato nell'*Autocommento*), con la canzone per Eleonora de' Medici duchessa di Mantova che inizia *Caro a gli egri mortali il lucido auro* (1520 nell'edizione Solerti), oltre che col *Mondo creato*, I, 416-418 e 516.⁹⁰ La duchessa aveva effettivamente visitato il poeta malato nell'estate del 1591 e, secondo l'autore, il suo emendamento congetturale di XXIV, 8 («Fra i cori / Fra'l coro») potrebbe richiamare il «seguito di gentildonne e paggi» di Eleonora. Il problema è che si tratta solo di un'ipotesi, per quanto seducente, che nessun testimone può confermare.

Nonostante l'ingegnosità non sempre condivisibile dell'articolo di Luparia,⁹¹ la cui rubrica recita un bellicoso «Filologi, ai rostri!», i suoi rilievi e le sue proposte portano in primo piano la necessità di nuove linee di ricerca sull'ultima redazione delle *Amorose* dopo gli studi di Mario Fubini e di Antonio Daniele:⁹² da un'indagine sistematica della metrica e del linguaggio lirico-sentimentale, ormai definitivamente divaricato da quello "eroico", a una riconsiderazione dell'impianto logico-argomentativo dei componimenti, caratterizzati da coordinazioni insistenti, dalla contrapposizione di azioni antitetiche o parallele, insomma da una struttura che, in anticipo di un decennio, preconizza la stagione del Concettismo secentesco.

VANIA DE MALDÉ

88 LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., pp. 62-63 e TASSO, *Rime. Prima parte*, tomo II, pp. XXVI-XXVII e bibliografia relativa.

89 LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., pp. 67-68 e 72 e, per le divergenze testomarginalia non considerati errori e mantenuti, cfr. TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II, p. XXIV.

90 LUPARIA, *Tra «pensieri» e «sogni» del Tasso*, cit., pp. 68 e 71.

91 Ivi, p. 57, XX, 5 *idol* non *Idol* (ma la maiuscola era già nel t. I delle *Rime* al quale si rinvia); XXI, 1 *fortuna* non *Fortuna* (inteso come personificazione).

92 MARIO FUBINI, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze La Nuova Italia, 1971², pp. 216-247 e qui nota 84. Cfr. anche ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metri, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, *passim*.