

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

S A G G I E S T U D I

LA GELOSIA DEL GIOVANE TASSO. LETTURA DI
«O NEMICA D'AMOR, CHE SÌ TI RENDI»I.¹

Gli studi sulle rime tassiane si sono spesso soffermati sul paratesto delle raccolte allestite o supervisionate dall'autore.² Fin dalle *Rime Eteree* del 1567 Tasso dota alcune delle sue liriche di argomenti che ne enucleano la materia: una prassi che si riscontra con maggiore incidenza nell'autografo Chigiano (1583-85) e che diventa sistematica nell'edizione Osanna (1591), dove esorbita in cospicue *esposizioni* di autocommento in calce ai testi (le quali, è stato notato, danno alla raccolta un andamento quasi prosimetrico).³ Nelle prime due raccolte, gli argomenti esplicitano questioni di *inventio* o il

1 A Uberto Motta, Amelia Juri e Giacomo Vagni va tutta la mia gratitudine per la lettura di queste pagine e per i loro consigli.

2 ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1984, pp. 78-121; VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, «Studi tassiani», XXXVIII, 1990, pp. 71-128 e Id., *Esemplarità e distacco: l'autoesegesi tassiana alle rime d'amore*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Atti del Convegno di Ginevra, 15-17 maggio 2008, a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Droz, 2012, pp. 309-406; ERMINIA ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, 2 voll., I, pp. 231-244; GIULIA PUZZO, *Il laboratorio tassiano della stampa Osanna. In margine all'edizione critica delle rime d'amore*, «Filologia e critica», XLIII, 2018, pp. 161-201.

3 Nel contributo, le citazioni dalle *Rime Eteree* sono tratte da TORQUATO TASSO, *Rime Eteree*, a cura di Rossano Pestarino, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2013 (= *Rime Eteree*). Per il manoscritto Chigiano, si cita da TORQUATO TASSO, *Rime. Prima parte*, t. I. *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, ed. critica a cura di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (= C). Per la stampa Osanna, si cita da TORQUATO TASSO, *Rime. Prima parte*, t. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, ed. critica a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (= 85, com'è ormai prassi). L'unica citazione dall'edizione Solerti proviene appunto da TORQUATO TASSO, *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe*, a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1898, vol. II (= S).

'contesto' in cui si svolge la scena tratteggiata nei versi; oppure, soprattutto nel Chigiano, rinsaldano il legame tematico tra liriche contigue: Martini e Martignone hanno mostrato che il romanzo amoroso sotteso alle raccolte tarde (o quel poco che se ne può intuire) si snoda grazie all'accostamento di brevi cicli sullo stesso tema. Contributi più recenti hanno messo in luce però quanto nell'edizione Osanna il rapporto tra testo e paratesto si complichino. Come ha scritto Giulia Puzzo, «è innegabile, infatti, che esista un forte indice di dissomiglianza tra le liriche e le annotazioni, imputabile forse al fatto che l'autore continuò a più riprese il lavoro sui testi; il commento, al contrario [...], non venne sottoposto ad alcuna riscrittura, uniformazione linguistica o revisione editoriale».⁴ Puzzo si è inoltre soffermata su una serie di casi in cui – tra edizioni “spurie”, Chigiano e Osanna – al mutare dell'argomento non si riscontrano varianti testuali di rilievo: a volte l'autore sembra voler attenuare il legame tra i testi e la propria autobiografia, nascondendo dedicatari e occasioni; può capitare che la stessa volontà di celare l'occasione induca Tasso a scorciare gli argomenti, per «effettuarne una sintesi di maggior chiarezza ed eleganza, al fine di presentare il testo come momento di discussione speculativa, oltre che come narrazione della realtà amorosa»;⁵ altrove, andando nella stessa direzione, la portata speculativo-filosofica dei testi viene invece esplicitata negli argomenti, che fanno di un fatto contingente un *exemplum* delle tappe della fenomenologia amorosa. Un caso da affiancare senz'altro ai precedenti è quello delle liriche eterree che, nate senza argomenti, ne acquistano uno al momento della collocazione nelle raccolte più tarde. Si tratta dei casi più “infidi”, dove più si percepisce l'«indice di dissomiglianza» tra argomenti e liriche, poiché è evidente che Tasso offre un'interpretazione tendenziosa della materia dei testi giovanili per meglio collocarli all'interno del nuovo macrotesto. Nel caso di cui tratterò, il sonetto *O nemica d'amor, che sì ti rendi*, questa sorta di reinterpretazione d'autore ha agito così in profondità da influenzare retroattivamente i lettori moderni delle *Rime Eterree*, che osservando il testo sulla base di una rifunzionalizzazione più tarda ne hanno in parte frainteso il contenuto.

4 PUZZO, *Il laboratorio tassiano*, cit., p. 165. Lo nota anche Maria Cristina Cabani: «Come altre opere tassiane, le rime hanno conosciuto fasi diverse: assestamenti strutturali, varianti, correzioni, censure, moralizzazioni. Manca tutt'oggi un corpus definitivo. Non sempre gli Argomenti premessi ai singoli testi, già presenti nella prima sistemazione delle rime amorose consegnata al manoscritto Chigiano (autografo che risale agli anni 1583-1584), corrispondono al reale contenuto del testo; ancor meno vi corrispondono le tarde *Esposizioni* che corredano l'edizione Osanna del 1591, ristampata e ampliata nella Marchetti del 1592». Vedi MARIA CRISTINA CABANI, *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, in *Tasso und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, a cura di Sebastian Schütze, Maria Antonietta Terzoli, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 67-86, cit. a p. 67.

5 PUZZO, *Il laboratorio tassiano*, cit., p. 174.

2.

Il sonetto *O nemica d'amor, che sì ti rendi* (S 52) ritorna in tutte le antologie-canzonieri amorosi d'autore: compare per la prima volta nella sezione tassiana delle *Rime degli Accademici Eterei* (*Rime Eteree* XXIX); con qualche minima variante, di cui in seguito si renderà conto, sarà riproposto nell'autografo Chigiano (C XXXIII), e poi nella stampa Osanna (85 XLII). Prima di ogni ulteriore considerazione, si legga il testo secondo la lezione della silloge eterea:

O nemica d'Amor, che sì ti rendi schiva di quel ch'altrui dà pace e vita, e dolce schiera a' suoi diporti unita dispergi e parti, e lui turbì et offendi:	
se de l'altrui bellezza invidia prendi, che de' tuoi danni a rimembrar t'invita, lassa, ché non t'ascondi, et in romita parte e selvaggia i giorni estremi spendi?	5
Ché non conviensi già tra le felici squadre d'Amore e tra 'l diletto e 'l gioco donna antica in imagine di Morte.	10
Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco, come notturno augel, né tristi auspici il tuo apparir a' lieti amanti apporta.	

Di per sé non è impervio delineare ciò che accade nel sonetto. Una donna anziana («donna antica», v. 11), insensibile all'amore e invidiosa dell'altrui bellezza, è invitata in malo modo dall'io a ritirarsi in un luogo solitario e desolato dove spendere il resto dei suoi giorni: la compagnia di giovani innamorati («squadre d'Amore») non le pertiene più, e la sua presenza è anzi portatrice di cattivi presagi. È evidente però come, anche così riassunto, il contenuto del sonetto conservi qualcosa di sibillino, e che tanta parte della comprensione del testo si giochi intorno all'identificazione della «donna antica in imagine di Morte» del v. 11. Già a ridosso della diffusione delle rime tassiane il problema interpretativo doveva essere percepito: nelle tante stampe delle rime sfuggite al controllo dell'autore, a partire dall'edizione ferrarese Baldini 1582, il sonetto è accompagnato da una rubrica banalizzante ed evidentemente spuria, che recita niente di meno che *Alla madre della sua donna*, proponendo quindi di identificare con essa la vecchia megera. Tasso stesso, nel passaggio dalla silloge eterea al Chigiano, doterà il sonetto di un argomento che ne esalta la dimensione cortigiana e anti-muliebre, che sarà mantenuto pressoché invariato anche nella stampa Osanna: «Contra una donna attempata la qual, prendendo importunamente commiato, haveva interrot-

to un bel trattenimento».⁶ Sulla scia della rubrica chigiana, nel suo commento alle *Rime Eteree* Rossano Pestarino si è accodato all'interpretazione della lirica come una singolare forma di *vituperatio vetulae*, pur non tacendo (giustamente) l'imbarazzo di dover collocare un testo afferente alla tradizione comica in un canzoniere come quello etero.⁷ Oltre alle ragioni di opportunità evocate da Pestarino, bisogna notare che, posto che di invettiva contro una vecchia si tratti, il testo non è condotto secondo i moduli tipici del genere. Un genere "non retorico"⁸ ma riconoscibile, codificato, facilmente imitabile, con una lunga tradizione (dai poeti del Trecento fino all'Aretino, passando per Poliziano e Burchiello), che consta nel capovolgimento antifrastico di una *descriptio mulieris*: nei testi di invettiva non c'è drammatizzazione (a differenza di quanto accade nel sonetto tassiano), ma più sovente un elenco di parti del corpo accompagnate da descrizioni ripugnanti (pelle rugosa, denti radi e marci, occhi enfiati, odore cattivo...). In *O nemica d'amor* mancano poi la violenza verbale e la volontà di infamare, solitamente espresse con un

6 Così si legge nell'edizione Osanna: «Contro una Donna attempata, la quale prendendo importunatamente commiato, aveva interrotto un bel trattenimento».

7 «Qui si fa riferimento alla presenza, in contesto festoso (cfr. vv. 9-10), di una donna anziana, ormai refrattaria all'amore, che è invitata a non turbare il ritrovo dei giovani amanti. Sebbene apparentemente isolata, e anzi forse la più avulsa dal filo narrativo della silloge se si prescinde dall'occasionalità cortigiana o comunque sociale che è attiva anche in altri componimenti (si veda da ultimo il sonetto 21), va detto che la lirica sembra essere qualcosa di più di una mera esercitazione sulla forma dell'invettiva» (Pestarino in *Rime Eteree*, cit., p. 190). Lo studioso propone di vedere nella figura della vecchia una premonizione del futuro di Lucrezia, sulla scia dei sonetti sull'invecchiamento dell'amata (17, 18 e 19 delle *Rime Eteree*, S 76, 77 e 78). L'idea, per quanto suggestiva, non riesce a persuadermi. Giustamente prudente Solerti: «Il sonetto parmi un poco troppo vivace per esser diretto alla madre della donna amata. La quale, comunque voglia credersi, era Alessandra Rossetti, che morì al 1571» (S 52, p. 79). Martini, descrivendone il contenuto in relazione alla stampa Osanna, parafrasa l'argomento: «si lamenta di una donna vecchia che prendendo commiato interrompe l'intrattenimento» (MARTINI, *Amore esce dal caos*, cit., p. 87).

8 Per la distinzione tra genere retorico e genere non retorico si veda il contributo di AMELIA JURI, *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, «Strumenti critici», II, 2021, pp. 297-322. Rifacendosi agli studi di Kallendorf, Hardison, e Harsting sulla ricezione della retorica antica (Menandro, Pseudo-Dionigi: autori peraltro largamente frequentati da Tasso), ha mostrato come alcuni poeti rinascimentali ricavassero gli schemi inventivi dei loro testi dai generi della retorica epidittica, specie nella poesia d'occasione (eulogio funebre, epitalamo, *propemptikon*...); oppure si affidassero a generi "non retorici", che cioè non godevano di una sistemazione teorica perché nati in seno alla letteratura, dal lungo processo imitativo di uno o più esempi illustri. Basandosi su un sonetto di Giovanni Guidiccioni, Juri per esempio ha mostrato la produttività, sul piano inventivo, del genere del "*komos*", il lamento pronunciato dall'innamorato lungo la strada che conduce alla casa dell'amata: si trattava di tutti gli effetti di un genere, con numerosi esempi classici tra l'Antologia Palatina e l'elegia latina, fatto di motivi e *topoi* che gli scrittori imparavano a riconoscere nei testi antichi e a riutilizzare in proprio, in maniera più o meno originale secondo l'abilità: ne deriva che «qualsiasi atto esegetico o di analisi intertestuale è vano finché non si è identificato il genere cui appartiene il testo in esame, in quanto esso orienta l'interpretazione degli elementi convenzionali» (p. 312).

profluvio di aggettivi. Manca anche uno dei principali *topoi* del genere, che è spesso la causa dell'invettiva: l'appetito sessuale della vecchia, che l'io non ha intenzione di soddisfare.⁹

Il sonetto, viceversa, sul piano dello schema retorico e inventivo, sembra avere molto in comune con una ricca serie di esempi, quasi tutti cinquecenteschi, di apostrofi alla Gelosia. Il tema, tassiano quant'altri mai, è sviluppato dall'autore nelle prose del *Discorso della Gelosia* (1577) e del *Dialogo del Forsestiero Napolitano*; nelle stanze sulla Gelosia composte probabilmente a poca distanza dal *Discorso* ma pubblicate nel 1585 e recuperate all'interno della stampa Osanna (*Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo*); ed è trattato in un gruppo di componimenti tra Chigiano e Osanna di cui ha offerto una disamina magistrale Franco Tomasi in una recente comunicazione friburghese.¹⁰ Negli ultimi anni alcuni contributi critici hanno stilato il canone di riferimento di questo "nuovo" genere.¹¹ È una tradizione che

9 Sull'argomento, e per una rassegna di esempi, vedi PATRIZIA BETTELLA, *La vecchiaia femminile nella poesia Toscana del xv secolo*, «Quaderni di italianistica», xix, 1998, 2, pp. 7-23; EAD., *The ugly woman. Transgressive Aesthetic Models In Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque*, Toronto, University Press of Toronto, 2005; PAOLA COSENTINO, *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di Giuseppe Crimi e Cristiano Spila, Atti di convegno, 16 aprile 2015, Roma, RomaTrePress, 2016.

10 Mi riferisco alla comunicazione del 20 maggio 2021 dal titolo *Tasso e la gelosia, tra rime e dialoghi*, tenuta a conclusione del ciclo di conferenze *Tra apologia e inchiesta. Le prose di Torquato Tasso* organizzato da Federica Alziati, Maiko Favaro, Giacomo Vagni, e Uberto Motta all'Université de Fribourg. La comunicazione (in attesa della stampa negli atti della rassegna) si può ascoltare al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=wpvNL-TmlIw> (consultato l'ultima volta il 14.01.2022). I componimenti sono *Disdegno e gelosia* (C LXIII, S 93), *Quel vago affetto ch'io conobbi a pena* (C LXVI, S 94), *O sospetto che 'n bando* (C LXIX; *O ne l'amor che mesci in* 85 CXLVII, S 100), *Quel puro ardor che da' fatali giri* (C CXIV, 85 CXLV, S 98), *Geloso amante apro mille occhi e giro* (C CXV, 85 CXLVI, S 99); *S'amate, vita mia, perché nel core* (85 CL, S 162); *Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo* (85 CLVI). Il *Discorso della Gelosia* si può leggere in *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll., II, pp. 171-185. Per edizione e commento del *Forestiero Napolitano*, vedi GIACOMO VAGNI, FEDERICA ALZIATI, *Torquato Tasso, Dialoghi: «Il Forestiero Napolitano ovvero de la gelosia» e «Il Gianluca ovvero de le maschere»*, «Per Leggere», xxxv, 2018, pp. 43-91. Un confronto tra *Discorso* e *Forestiero* è impostato in GIACOMO VAGNI, «*Debbiam noi credere quel ch'egli dice?*». Una lettura del dialogo di Torquato Tasso sulla gelosia, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

11 Per la rassegna di bibliografia primaria e secondaria devo molto ad Amelia Juri, che ringrazio di cuore per avermi messo a parte di un'intuizione interpretativa rivelatasi poi fondamentale. ERIKA MILBURN, «*D'Invidia e d'Amor figlia si ria*»: *Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, in Luigi Tansillo and the Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples, «The Modern Language Review», xcvi, 2002, 3, pp. 577-591; FRANCO TOMASI, *Teoria delle passioni ed esegesi lirica: le lezioni sulla gelosia di Benedetto Varchi (Della Casa, Petrarca)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie v, xi, 2019, 2, pp. 493-510. Della gelosia nella trattatistica tra Cinque e Seicento si parla in MAIKO FAVARO,

si invero soprattutto nella forma sonetto e che si può far cominciare con il Sannazaro di *O gelosia, d'amanti orribil freno*. Ha come punta di diamante il celeberrimo *Cura, che di timor ti nutri e cresci* di Giovanni Della Casa e i già evocati sonetti tassiani dedicati al tema; ma annovera anche una serie di sonetti di Tansillo molto imitati e che lo stesso Tasso evoca come autorità nelle sue prose sulla gelosia, oltre a testi di levatura minore che contribuiscono a formare una sorta di *humus* fertile fino al pieno Seicento. Il "personaggio" Gelosia è ricreato attingendo a un bacino di fonti classiche comuni: la descrizione della furia Aletto/Discordia nell'*Eneide* (VII, vv. 323 e seguenti), del gigante Argo *panoptes* (un mostro dai mille occhi) e soprattutto dell'Invidia, sua passione gemella, nelle *Metamorfosi* (II, vv. 760 e seguenti), dov'è rappresentata come un'orrida vecchia, pallida e macilenta, che abita nel fondo di una valle, in un antro solitario non raggiunto dal sole;¹² una descrizione ripresa puntualmente prima da Boccaccio nel *Filocolo* e poi da Lorenzo il Magnifico nelle stanze della *Selva II* dedicate alla gelosia (altre fonti citata esplicitamente da Tasso¹³). Oltre a proporne il ritratto mostruoso, Lorenzo ne delinea la genealogia che sarà poi variamente riadattata nel canone sopracitato: la Gelosia ha un complicato legame di parentela con Caos e soprattutto

L'ospite preziosa. Presenza della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 153-158 e Id., *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, Franco Angeli, 2021, in particolare pt. I. Sulla gelosia nelle rime di Tasso, vedi STEFANO PRANDI, *Variazioni tassiane sul tema della gelosia [1994]*, in Id., «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2014, pp. 30-51. Tra gli affondi sul tema della gelosia in autori specifici, si segnalano anche gli studi di ANDREA AFRIBO, *Aspetti del petrarchismo di Luigi Tansillo*, «Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1994, 1, pp. 43-77; ALESSIO DECARIA, «Non è nel mondo maggior passione». *Appunti sulla gelosia nell'Innamoramento de Orlando*, «Griseldaonline», XVIII, 2019, 1, pp. 53-82, e già prima Id., *Lessico delle emozioni e lessico familiare nei poeti toscani fra Due e Trecento*, in «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di Alessio Decaria, Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 175-200.

12 È a questo ritratto, tra gli altri, che si rifarà Cesare Ripa nell'*Iconologia*, a valle della tradizione iconografica sul 'personaggio' Invidia: «Donna vecchia, magra, brutta, di color livido, avrà la mamella sinistra nuda, e morsicata da un serpe, il qual sia rivolto in molti giri sopra di detta mamella, et a canto vi sarà un'idra, sopra della quale terrà appoggiata la mano». Cito da CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 2012, p. 294. Per una messa a punto sulle fonti classiche delle rappresentazioni di Invidia e Gelosia, da cui discendono quelle di XVI secolo, sono utili anche ED SANDERS, *Envy and Jealousy in Classical Athens*, New York, Oxford University Press, 2014; ANDREW SCHOLTZ, *The Unwelcome Guest: Envy and Shame Materialized in a Roman Villa*, «TAPA (Transactions of the American Philological Association)», CLI, 2021, 2, pp. 335-361, e il recente numero monografico di «Drama – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption», XXI, 2022, a cura di Mattia De Poli e Pietro Vesentin dal titolo *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*.

13 Per il *Filocolo*, vedi *Discorso della Gelosia*, p. 184 e seguenti. Le stanze 39 e seguenti della *Selva II* sono evocate nell'esposizione alla canzone *Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo* (85 CLVI): «nel prender corpo, ha preso corpo aereo, come Iride di più colori, per dimostrar le mutationi de l'aspetto che seguitano a le passioni de l'animo [...]. E per simile cagione il Sig[nor] Lorenzo De' Medici disse di lei parlando in alcune sue stanze: «Et un ammanto / D'uno incerto color cangiante havea».

con Amore (di cui si dice sia *sorella* o *figlia*, ma sempre *nemica*), è dominatrice (o mangiatrice) di serpenti e dei loro veleni (quando non un serpente essa stessa), fu prima bandita nell'Ade e poi ricondotta da Giove sulla terra per limitare lo strapotere del regno di Amore. I suoi tratti mitologico-antropomorfici ne fanno una sorta di unione tra un mostro e una vecchia, e ciò può in qualche modo apparentare le apostrofi alla gelosia al genere delle invettive in *vetulam*. Nondimeno, soprattutto a partire dall'esempio massimo del Casa, nei sonetti sulla gelosia è chiaramente riconoscibile uno schema inventivo-retorico ripreso dagli esempi di Lorenzo e Sannazaro, che consta di due costituenti primari: 1. *Apostrofe alla Gelosia*, collocata quasi sempre in principio di sonetto, nella forma "O + genitivo + epiteto + subordinata relativa" oppure "Gelosia/Cura/epiteto + subordinata relativa"; 2. *Evocazione del suo luogo d'origine*, che sulla scorta di Ovidio è tipicamente oscuro, infernale o tartareo, seguito dall'*invito a ritornarvi* o a non uscirne, per morirvi consumata dal suo stesso livore. Si vedano alcuni esempi in serie:¹⁴

Lorenzo, *Selva* II, 48 «O venenoso mostro al ciel dispetto, (1) [...] Rompi, o Giove, lo ingiusto giuramento, / rimetti la infelice al foco eterno (2)», in precedenza definito «tartarea sede»;

Sannazaro, *O gelosia, d'amanti orribil freno*: «O gelosia, d'amanti orribil freno, / che in un punto mi volgi e tien sì forte (1) [...] da qual valle infernal nel mondo uscisti? [...] Tòrnati giù, non raddoppiar miei mali! (2)»;

Tansillo, *O d'invidia e d'amor figlia sì ria*: «O d'invidia e d'amor figlia sì ria / che le gioie del padre volgi in pene (1) [...] o fiera da te stessa disamata [...] se si potesse a te chiuder l'intrata, / tanto il regno d'amor saria più vago (2)»;

Della Casa, *Cura, che di timor ti nutri e cresci*: «Cura, che di timor ti nutri e cresci, (1) [...] Torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi / campi d'inferno; ivi a te stessa incresci. [...] Vattene; a che più fiera che non suoli... (2)»;

G.B. Strozzi il Vecchio, *Torbid'onda di lagrime ch'il chiaro*: «Torbid'onda di lagrime ch'il chiaro / foco del riso mio... (1) [...] all'angoscioso tuo Cocito avaro / giu 'n quei torn' antri horribili profondi»;

Pietro Gradenigo, *O di pace nemica empia ed acerba*: «O di pace nemica empia ed acerba (1) [...] Tornati a l'infernal oscuro chiostro... (2)»;

Baldassarre Stampa, *Cura, che sempre vigilante e desta*: «Cura, che sempre vigilante e desta, (1) [...] Vattene omai che il tuo poter m'hai mostro; onde in fredde paure e in larghi pianti... (2)».

14 Cito dal *corpus* elencato in MILBURN, «*D'Invidia e d'Amor*, cit., pp. 589-591, alla cui bibliografia rimando per le edizioni consultate (lo stesso vale per tutte le prossime citazioni dal "*corpus* gelosia"). Nelle citazioni seguenti, i numeri fra parentesi fanno riferimento ai due costituenti dello schema inventivo.

A questi si può aggiungere lo stesso Tasso di un'ottava del *Rinaldo*, XI ott. 5, «O di tema e d'Amor figlia crudele... (1) torna a l'inferno omai, tra le querele...ne più turbar si puro e casto foco, / ch'ivi non merta aver tuo ghiaccio loco (2)», su cui converrà tornare in seguito. Interessanti, a loro modo, risultano anche il sonetto di Girolamo Parabosco *O di dolci pensier nemica fiera*, e quello di Bernardo Tasso, *Pallida gelosia, ch'a poco a poco* che riprendono lo stampo *allocuzione* + *invito a tornarsene all'inferno* apportando modifiche originali al secondo costituente. Il primo si concentra non sul luogo di arrivo della Gelosia, ma su quello di partenza, ovvero il cuore dell'innamorato: «O di dolci pensier nemica fiera... (1) / [...] fuggi del petto mio, toso crudele: / cedi l'antico suo dolce soggiorno / a bei lieti pensier graditi e cari; (2)»; il secondo, presenta un io lirico così divorato dalla Gelosia da sostituirsi a lei nella sua sede infernale: «O nodrita con l'odio a paro a paro (1) / [...] ne l'onde di Cocito, e con la morte, / per te sola a morir vivendo imparo (2)».

Il *corpus* è sufficientemente ampio per delineare uno schema inventivo-retorico ricorrente, cui mi sembra si possa ricondurre anche il sonetto di Tasso da cui siamo partiti: «O nemica d'Amor, che sì ti rendi / schiva di quel ch'altrui dà pace e vita, (1) [...] / lassa, ché non t'ascondi, et in romita / parte e selvaggia i giorni estremi spendi? [...] Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco (2)». A ciò si aggiunga che, tenendo un occhio al sonetto tassiano e l'altro al *corpus* di testi sulla gelosia, si riscontrano una serie di precisi rimandi intertestuali che hanno il vantaggio, rispetto a quelli addotti dai precedenti commentatori,¹⁵ di fare sistema sul piano inventivo: sono tutti cioè riconducibili al tema in questione. A cominciare dagli epiteti della «donna antica». Per *nemica d'amor* che apre il sonetto, nel suo commento Pestarino chiama in causa il Petrarca di *Rvf* 169, 8 «questa bella d'Amor nemica, e mia», dove però la nemica è naturalmente la – giovane – Laura. Viceversa, “Nemica di Amore”, come si è già intuito dalle citazioni precedenti, è epiteto comune e quasi tradizionale della gelosia, come dimostrano in modo chiaro Cappello, *L'angue, ch'ogni hor con suoi gelati morsi*, v. 3 «più che l'odio, nemico empio d'amore»; Cappello, *Lasso, quando più*, v. 12 «O gelosia, d'Amor nemica altera»; Tansillo, dov'è più volte definita «nemica»; e, come detto, era già compagna/nemica di Amore in Lorenzo, *Selva* II, 41 «così questa inimica il mondo ingombra / segue Amor sempre come il corpo l'ombra». Per il suo aspetto funereo/mortuario, Tasso intreccia probabilmente il *pallore* delle rappresentazioni mitiche di Gelosia (pallida: Ovidio, *Metamorfosi* II, v. 775; Lorenzo, *Selva* II, 39, v. 2; e poi Caracciolo, Bernardo Tasso...) a sintagmi che ne evidenziano il legame di parentela con la Morte: Sannazaro, *O gelosia*, v. 3 «o sorella de l'empia amara morte»; Gradenigo, *O di pace nemica*, v. 9 «O sorella di morte»; morte che, peraltro,

15 Che svariano da Cino da Pistoia a epigrammi di Michelangelo ancora inediti al momento della pubblicazione della silloge eterea (cfr. *Rime Eteree*, pp. 190-195).

come nota Afrìbo, è parola rima di molti sonetti sulla gelosia, e si qualifica come tratto formale quasi irrinunciabile del genere.¹⁶ Anche una voce apparentemente insignificante come l'*altrui* del v. 2 «schiva di quel ch'altrui dà pace e vita» diventa un termine chiave per l'interpretazione del sonetto tassiano, perché rimanda a moduli fissi nei quali si evidenzia la perversione della normale fenomenologia delle emozioni operata dalla gelosia: si confronti il verso con quello incipitario di un sonetto di Caracciolo, in cui è definita «Quella che l'altrui ben sempre lo attrista», e poi un «maligno spirto» che «mai non gode / se non de l'altrui danni» (corsivi miei), o con il Tansillo di *Chi vuol veder la piena d'occhi et orba*, probabile fonte di Tasso che ne richiama anche la parola *diletto*: «che pianga sempre dell'altrui diletto» (corsivi miei). La tessera *altrui* discende a sua volta da uno dei rari passaggi dei *Fragmenta* in cui è citata la coppia invidia-gelosia, come sa bene Tasso che lo citerà nel suo *Discorso della Gelosia* del 1577 (p. 174): *Rvf* 222, vv. 7-8 «la qual ne toglie invidia e gelosia, / che d'altrui ben come suo mal si dole».¹⁷ Allo stesso modo, per la clausola «turbi e offendi» del v. 4, nel commento si fa riferimento a Tebaldeo, 184, v. 3 «il nido suo, che alcun no 'l turbi e offenda», tessera prelevata da una concettosa metafora avicola (parafrasando: 'mi allontanano dai vizi come un uccello che fa il nido in posti dove non può essere scovato dai predatori'): ora, sul piano dell'*elocutio* la coincidenza magari non sarà casuale e il secondo termine della dittologia potrebbe essere stato trascelto sulla scia del sonetto tebaldeano. Sul piano dell'*inventio*, tuttavia, occorre notare che nella prima quartina il *lui* che viene *turbato e offeso* è l'Amore del v. 1, ed è dunque più probabile che il risultato tassiano sia una variazione dell'isometrico «tutto il regno d'Amor turbi e contristi», clausola del v. 4 del sonetto casiano sulla gelosia (il verbo *turbare*, sottolinea Afrìbo, è peraltro una tessera ricorrente nei sonetti sulla gelosia, con esempi in Sannazaro e Tansillo, prima che in Casa).

O nemica d'Amor, che si ti rendi
schiva di quel ch'altrui dà pace e vita,
e dolce schiera a' suoi diporti unita
dispergi e parti, e lui turbi et offendi:

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
e più temendo maggior forza acquisti,
e mentre colla fiamma il gelo mesci,
tutto il regno d'Amor turbi e contristi:

Ecco che allora la «dolce schiera a' suoi diporti unita», così come le «squadre d'amore» saranno una sorta di drammatizzazione cortigiana del «regno d'Amor», sulla scia di espressioni come «amorosa corte», riscon-

¹⁶ AFRIBO, *Aspetti del petrarchismo*, cit., pp. 70-71.

¹⁷ Come già segnalato da Santagata, i versi petrarcheschi sono debitori della descrizione dell'invidiosa Sapia Salvani in DANTE, *Purg.* XIII, 109-111: «Savia non fui, avvegna che Sapia / fossi chiamata, e fui de li altrui danni / più lieta assai che di ventura mia» (corsivi miei. Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2018).

trabile nel noto capitolo ariostesco sulla gelosia (XXV, v. 47), o «amoro-sa turba», come nell'*Egloga* XII di Bernardino Rota in cui dialogano due amanti gelosi, e su cui appunto la gelosia esercita il suo effetto distruttivo (vv. 37-38, «Fiera nemica di riposo e pace, / guerra et orror de l'amorosa turba»¹⁸).

Un ultimo caso, macroscopico, in cui il riferimento alla gelosia concorre a meglio intendere il senso del sonetto, integrando i riferimenti addotti da Petrarino, riguarda i vv. 12-14 «Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco, / come notturno augel, né tristi auspici / il tuo apparir a' lieti amanti apporte». Il sintagma «notturno augel» è con ogni probabilità ricalcato sul Petrarca di *Rvf* 165, v. 14, «che sono fatto un augel notturno al sole» riferito all'io accecato dalla bellezza della sua donna, ma che non si riferisce alla natura ominosa e sinistra della sua presenza. Anche in questo caso, se sul piano dell'*elocutio* la tessera è un probabile calco petrarchesco, sul piano inventivo la similitudine che vede nella gelosia un uccello del malaugurio sembra ancora una volta ricavata dal Tansillo, forse l'autore più presente nella memoria tassiana per questo sonetto: in *O d'invidia e d'amor figlia sì ria*, 10, gelosia è definita un «augel di duol non d'altro mai presago», ed è una «nera corba» in *Chi vuol veder la piena d'occhi ed orba*, v. 4.

18 L'immagine di Gelosia guastatrice dei diporti amorosi sembra avere sua peculiare fortuna figurativo-drammaturgica che andrebbe approfondita. Solo dopo la stesura completa del saggio sono venute a conoscenza di due dati cui vale la pena far riferimento almeno in nota. Il primo. Un bulino (1520 ca.) dell'incisore toscano CRISTOFANO ROBETTA, *Vecchia fra due coppie di amanti*, ove la vecchia è stata tradizionalmente interpretata quale allegoria dell'Invidia o della Gelosia: a osservarla, la somiglianza con la 'scena' descritta nel sonetto tassiano fa ben intendere il riferimento di Robetta e di Tasso alle stesse fonti classiche (in particolar modo Ovidio). Il secondo. Nel 1634 a Modena si tenne una giostra di Carnevale alla corte di Francesco I d'Este: nello svolgimento, un uomo travestito da Gelosia (prima di essere 'abbattuto' da un gruppo di cavalieri al seguito di Marte) recitò un monologo in versi davanti al Duca, scritto per l'occasione da Girolamo Graziani. Ne cito qualche stralcio: «Io che nata d'amor d'odio mi nutro, / E compagna d'amor, dell'Amor nemica / Non vo dove non s'ama / E pur non vivo che s'ami [...] Io son la Gelosia [...] Ad infettar qui vengo / Le dolcezze d'Amor col mio veleno/ Invan spirate invano / O lieti habitatori / I bramati riposi / A l'amata beltà godere in seno. / Romperò vostra pace, / Turberò vostre gioie». La relazione sulla giostra del 1634, con i versi di Graziani, è pubblicata in SIMONE SIROCCHI, *Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Grand Siècle: gli artisti francesi alla corte estense*, tesi di Dottorato in Archeologia e Storia dell'arte, Università di Bologna-École Pratique des Hautes Études Paris, 2016, p. 358 (leggibile a questo indirizzo: http://amsdottorato.unibo.it/7314/1/Sirocchi_Simone_tesi.pdf; informazioni sulla giostra alle pp. 101-116). La tesi è stata poi pubblicata, mancante però l'edizione della relazione sulla giostra, nel volume SIMONE SIROCCHI, *Parigi e Modena nel Grand Siècle. Gli artisti francesi alla corte di Francesco I e Alfonso IV d'Este*, Trieste, EUT (Edizioni Università di Trieste), 2018. Il documento si trova in: ASMo (Archivio di Stato di Modena), Archivio per Materie, Spettacoli Pubblici, b. 10.

Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco,
come notturno augel, né tristi auspici
il tuo apparir a' lieti amanti apporte. (vv. 12-14)

O sola da te sola disamata,
fiamma, ch'entri nel cor per mille porte,
augel di doglia, et non d'altro presago
(vv. 9-11)

Chi vuol veder la piena d'occhi et orba
[...]
miri questa mal nata e nera corba,
nemica natural d'ogni ben nostro,
questa ch'uscita è dal tartareo chiostro
(vv. 1, 5-7)

A questo punto è abbastanza chiaro che, a mio avviso, *O nemica d'amor* è un testo che parla di gelosia: il riferimento alla gelosia rende più facile spiegare la sua collocazione all'interno di un canzoniere amoroso; lo schema inventivo del sonetto è evidentemente ripreso dai testi sulla gelosia; lo stesso dicasi per i rimandi intertestuali. Aver individuato il genere di riferimento ci consente di fare delle valutazioni d'insieme sul testo e sulla sua collocazione nel macrotesto, sia nella silloge eterea sia nella successiva trasmigrazione nel Chigiano e nella stampa Osanna.

Se comparata alla tradizione del genere, si può dire che la prova di Tasso sia già piuttosto "matura", dal momento che fin dalla silloge eterea la lezione di Giovanni Della Casa risulta più che assimilata. Come accennato in precedenza, nelle apostrofi alla gelosia esiste un prima e un dopo Della Casa: rispetto alla "linea napoletana" Caracciolo-Sannazaro-Tansillo, dove si insiste sulla rappresentazione della gelosia come mostro da ingiuriare e vituperare, in *Cura, che di timor ti nutri e cresci* la passione è sfrondata dal grottesco corollario mitologico-atropomorfo, e non viene nemmeno allegorizzato il momento della sua nascita. Tasso si comporta in maniera molto simile: resiste lo schema retorico, ma la «donna antica» non ha caratteristiche mostruose (pur recuperando da Ovidio l'aspetto, generalmente trascurato, dell'anzianità); allo stesso modo non è indicato il nome mitico del luogo in cui la vecchia è invitata a ritirarsi, che mantiene però connotati vicini alla descrizione ovidiana e laurenziana (è definita, ricordo, «parte romita e selvaggia» e «chiuso loco» lontano dal sole). Invece, se si compara *O nemica d'amor* agli altri testi tassiani sulla gelosia, si può forse intuire la ragione di tale 'sobrietà' di lessico e immaginario, trasparendo che, per la sensibilità tassiana, descrizioni orrorose e favole mitologiche poco si accordavano al registro lirico. Va detto che infatti altrove Tasso non rinuncerà ai mitologemi già visti, ma sempre in contesti giocosi o in forme meno "nobili" del sonetto e della canzone, e con l'intento, nemmeno troppo velato, di sbarazzarsene per giungere a una speculazione più rigorosa. Basti guardare al *Discorso della gelosia*, pronunciato a Modena durante il carnevale (non a caso) del 1577 e alle ottave (di nuovo, non a caso) di *Io son la Gelosia, ch'or mi rivelo*. Entrambi i testi, sul piano retorico, sono impostati come "revisioni"

o “aggiornamenti” delle teorie più invalse sulla gelosia. Nel *Discorso* è prima evocata e subito liquidata la versione di Tansillo in *O di tema e d'amor figlia sì ria*, e poi si dà una visione razionalistica del mito come *favola* inventata per dare una *piacevole scorza* ad angosce profonde:

E quelli antichi poeti, ch'altamente favoleggiando delle cose profondissime, sotto piacevole scorza le nascosero, pare che sentissero che inseparabile tra loro fossero l'amore e la gelosia, mentre a questa favola si sforzarono. Finsero essi, che sentiansi Giove e gli altri Dei con diverse maniere d'oltraggi d'amore offesi ed ingiuriati; [...] Sentirono alcuni che là giù nel Tartaro, fra' giganti e fra gli altri spergiuri, dovesse essere relegato [il *mostro* della Gelosia]; altri altramente giudicarono; e finalmente si concluse, che si dovesse creare alcuno che, mai da lui non si scompagnando, spiasse diligentemente tutti gli andari e i disegni suoi, e quelli riferire [...] e perché fosse di tale officio esecutrice migliore, le diedero mill'occhi e mille orecchie: e questo fu la Gelosia. (p. 178 e seguenti).

Ma si veda soprattutto l'apertura delle stanze, dove nella iniziale *pars destruens* sono chiamati in causa molti tratti tradizionali per essere negati o ridefiniti:

Io son la Gelosia, c'hor mi rivelo
D'Amor ministra in dar tormento a' cori.
Ma non discendo già dal terzo Cielo,
Dov'amor regna, anzi duo son gli Amori,
Né là su mai s'indura il nostro gelo,
Tra le divine fiamme e i puri ardori;
Non però da l'Inferno a voi ne vegno,
Ch'ivi amor *no*, ma sol vive odio e sdegno.

Forma invisibil sono; e mio ricetta
È non chiuso antro od horrida caverna,
Ma loco ombroso e verde e real tetto,
E spesso stanza de' cuor vostri interna [...] (vv. 1-12, corsivi miei).

Nei testi più maturi, e, a mio giudizio, meglio riusciti, i connotati esteriori della rappresentazione mitologica della Gelosia vengono attribuiti all'io lirico, geloso al punto da essersi *trasformato nella* gelosia (qualcosa di simile si era visto già in Bernardo Tasso). Si tratta delle elaborazioni più personali sul tema, nelle quali il poeta si affranca ormai anche dallo schema retorico sopra evidenziato (apostrofe + cacciata, alla lunga ripetitivo) per navigare verso altri, migliori, lidi: è il caso di *Geloso amante, apro mill'occhi e giro*, dove l'io ha appunto «mill'occhi» e «mille orecchi ad ogni suono intenti» alla maniera del mostro Argo per sorvegliare e giudicare ogni gesto dell'amata; e dove, nel finale, desidera per sé una vita nelle tenebre (luogo ideale di Gelosia) purché la sua donna-Sole non si mostri ad alcuno (12-14, «Si nieghi a me, pur ch'a ciascun si nieghi: / Chè quando altrui non splenda il mio bel Sole / Ne le tenebre ancor

vivrò beato»). Con *O nemica d'amor*, pur distante da questi esiti, siamo già al principio di un processo di distanziamento dal canone che, per il momento, muove dietro le orme del Casa.

Dall'altro lato, in quella sorta di rappresentazione di una "gelosia invidiosa" («se de l'altrui bellezza invidia prendi»), il sonetto risente ancora di tutta l'ambiguità e in certi casi della sovrapposizione (ricorrente nella letteratura cinquecentesca) tra la gelosia e l'invidia. Tale sovrapposizione si riscontra nella lirica che precede Tasso, e ha ragioni aristoteliche e petrarchesche. Per quanto concerne Aristotele faccio mie le parole di Giacomo Vagni:

Il punto di partenza per proporre una trattazione filosofica sulle passioni, quando Tasso scrive, era la *Retorica* di Aristotele. In essa egli trovava però soltanto un'opposizione binaria fra invidia (phthónos) ed emulazione (zêlos), distinguibili, in estrema sintesi, in quanto la prima riguarda beni che il soggetto non possiede e non può possedere, la seconda beni che non possiede e può possedere. Già nella tradizione filosofica successiva, da Cicerone a san Tommaso, si trovano tentativi di analisi anche di quella che, fino ad oggi, si presenta come una sorta di "passione gemella" delle altre due: la gelosia, che tocca beni che il soggetto possiede (o ritiene di possedere) e potrebbe non possedere (più).¹⁹

Nei pochi luoghi petrarcheschi in cui la gelosia fa capolino, quasi sempre è associata alla sua gemella invidia (vedi *Rvf* 105, 115, 182, 222). Si tratta di passi molto discussi nella trattatistica *de amore*, come ha mostrato Maiko Favaro, che in virtù dell'atteggiamento contraddittorio dell'io alimentavano discussioni sui seguenti temi: se Petrarca fosse geloso, se la gelosia fosse una forma di timore, di dolore o di invidia, e soprattutto se avesse piena cittadinanza in un'esperienza di amore puro.²⁰ Negli anni della sua maturità, sulla scorta del secondo libro della *Retorica* di Aristotele, Tasso sarà assai più netto nella distinzione tra le due passioni. Sono chiari i vv. 41-42 di *Io son la Gelosia*, ancora nella forma di una ritrattazione di luoghi comuni: «Non son l'Invidia io no, benchè simile / Le sia, com'ha creduto il volgo errante». Le posizioni che assumerà intorno al tema sono invero non prive di aporie, e riassumere qui lo sviluppo del pensiero tassiano ci porterebbe forse fuori strada. Senz'altro si scorge una divaricazione piuttosto marcata tra quanto il poeta afferma nelle prose e nelle liriche. Nel *Discorso della Gelosia* Tasso spiega che mentre l'invidia è, «se creder dobbiamo ad Aristotile, quel dolore che l'uomo sente del bene d'altri piuttosto per odio di quel tale che è del ben possessore [...]», il geloso all'incontro si affligge che altrui la cosa desiderata possieda, non per altra cagione se non perché, essendo posseduta, egli ne resta privo in tutto o non l'ha liberamente in sua balia, come sarebbe sua volontà». La gelosia allora altro non è che un «timore che altri possieda la cosa amata» (p. 175), che non

19 VAGNI, «*Debblam noi credere*, cit., p. 1106.

20 La *questio* è ben delineata nelle pagine già citate di FAVARO, *L'ospite preziosa*, cit.

implicherebbe l'odio per chi la possiede: tuttavia, se nelle liriche il focus è sull'abbruttimento e sulle angosce dell'io impossessato dal verme della gelosia, nelle prose, e soprattutto nel *Forestiero Napolitano*, Tasso, smarcando del tutto dall'invidia la gelosia, «punta a un rilancio “etico” di questa passione, e cerca di fare della gelosia una virtù, assimilandola all'emulazione»²¹: pungolato dalla gelosia l'uomo si rende infatti migliore del suo rivale e più desiderabile agli occhi dell'amata. Da qualunque prospettiva si guardi, Tasso è comunque tra coloro che fanno della gelosia una passione pienamente integrata nella fenomenologia amorosa, a dispetto degli effetti devastanti che produce sull'io.

È possibile però che negli anni della composizione di *O nemica d'amore* questo tipo di formulazione non fosse ancora delineata del tutto. È anzi probabile che durante la permanenza padovana Tasso fosse piuttosto influenzato da voci come quella di Sperone Speroni, figura che, al di là del futuro raffreddamento nei rapporti tra i due, rivestì un ruolo importante nella sua formazione. Speroni è, per così dire, il capofila di quei trattatisti che vedono nella gelosia sì una conseguenza dell'amore, ma di un amore imperfetto. L'amore perfetto è, con le parole di Grazia del *Dialogo d'amore*, «quello [...] il cui nodo lega e congiunge perfettamente due innamorati, in maniera che, perduto il loro proprio sembiante, diventino amendue un non so che terzo [...]»;²² e tale perfetta simbiosi «malamente puote aver luoco in quel cuore, ove siede la gelosia, monstro orrendo e pien di paura; cui null'altra cosa produce nel petto all'innamorato, fuor che 'l trovar lui in sé medesimo alcun difetto onde sia esente il rivale, dubitando tutt'ora della fede e della constanzia della sua donna».²³ Un sospetto, quello dell'infedeltà, che a dispetto di quanto si creda (e di quanto creda Bernardo Tasso, personaggio del dialogo) può condurre l'innamorato a disamare la donna: «così, avegnadio che 'l geloso sia innamorato, nondimeno la gelosia è strada che più tosto ad odiare che ad amare ne conduce», o, come dirà in seguito Grazia, è «il più rio veleno che soglino bere gl'innamorati, come quello che, gustato dall'un di loro, ambidue attosca e uccide»;²⁴ ovvero amante e amata. Questa visione negativa della gelosia, battuta d'arresto nell'esperienza amorosa quando non proprio conclusione definitiva – comune a Speroni, Piccolomini e altri trattatisti – non solo ha delle ripercussioni sui contenuti del sonetto (dove la vecchia Gelosia pone fine ai trattenimenti delle «squadre d'Amore»), ma concorre a spiegare la posizione del sonetto all'interno della silloge eterea.

21 VAGNI, «*Debbiam noi credere*, cit., p. 1107.

22 Le citazioni dal *Dialogo d'amore* speroniano provengono da *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978 (2 voll.), vol. II, p. 514.

23 Ivi, p. 515.

24 Ivi, p. 520.

3.

Nella silloge eterea, *O nemica d'amor* occupa la ventinovesima posizione (in un insieme di 42 testi). Franco Tomasi ha speso parole preziose sul sonetto immediatamente successivo, *Arsi gran tempo e del mio foco indegno* (*Rime Eteree* 30), e ha evidenziato come con esso si apra una «breve suite» di quattro testi all'insegna dello sdegno verso l'amata e poi della riconciliazione. Questi

tracciano una parabola che parte dall'invettiva per concludersi con una palinodia della stessa, nel tentativo di cancellare le tracce della violenza verbale che avevano attraversato il discorso lirico. *Arsi gran tempo* è seguito infatti da *Non più cresp'oro*, [...] poi da *Mentre soggetto al tuo spietato regno* e, infine, da *Ahi qual angue infernale entro 'l mio seno*, testo che segna la ritrattazione. [...] Soprattutto nei primi due sonetti della serie si apre la strada alla rivendicazione di una invettiva dell'io lirico, non più vittima, come topicamente accade, della ruvida ritrosia della donna amata, ma protagonista pieno, lui e la sua voce poetica, di un vero e proprio controconto amoroso. Si tratta, in altre parole, di un tema apparentato con l'ira, con la rabbia e, insomma, con il vituperio, armoniche ben lontane da quelle petrarchesche e, piuttosto, esplorate con una certa disinvoltura nel secondo Quattrocento, quando nei quadri lirico-narrativi facevano la loro comparsa il tradimento, il matrimonio, la derisione.²⁵

Come nota peraltro lo stesso Tomasi, Tasso va in verità ben oltre lo sdegno, giungendo a mettere in discussione lo statuto di verità dell'amore provato. Dal nostro punto di vista è di particolare interesse innanzitutto l'ultimo sonetto del ciclo, quello della ritrattazione: *Ahi qual angue infernale entro 'l mio seno*. È una palinodia a un tempo poetica e sentimentale, in cui oltre a pentirsi per aver definito l'amore per la sua donna sostanzialmente falso, illusorio, non più di un artificio poetico, (lett. «Ecco i' rimovo le mentite larve», *Non più cresp'oro*, v. 12), l'io si interroga su cos'abbia causato in lui tutta questa acredine verso l'amata. In questo caso, è lo stesso Pestarino a segnalare nel commento come l'*anguis*/serpente infernale abbia caratteristiche assai simili alla rappresentazione mitica della gelosia. Cita come modelli di riferimento proprio il Sannazaro e il Tansillo già visti in precedenza:

25 FRANCO TOMASI, *Letture di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, «Italique», xv, 2012, pp. 42-72 (consultabile al link: <https://doi.org/10.4000/italique.345>).

Ahi qual angue infernale entro'l mio seno
serpendo, tano in lui veleno accolse?
E chi formò le voci, e chi disciolse
a la mia lingua temeraria il freno
si che turbò madonna, e'l bel sereno
de la sua luce in atra nebbia involse?
(vv. 1-6)

Tansillo, *Rime* 22, 1-2 «Or qual invida man, qual fier serpente / sparse tra 'l mio bel dolce un tanto amaro», riferito, con immaginario molto simile, alla gelosia [...]. – *angue...seno*: il serpente è di norma figurante della gelosia: Cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 27, 5 «o serpente nascosto in dolce seno» (ma *valle infernal* al v. 9; il sonetto presta la rima A, e tutte le parole-rima con la significativa eccezione di *veneno*, là al v. 8, però ricollocata da Tasso al v. 2 in rima al mezzo, e assonante col gerundio d'esordio); qui indica il sentimento di odio alimentato dal poeta nella fase di distacco dalla donna [...]. (Pestarino, in *Rime Eteree*, p. 216).

Ma i riferimenti alla gelosia non si fermano alle quartine. Una lettura comparata di alcuni luoghi chiave di *O nemica d'amor* e *Ahi qual angue infernale* mostra come, nel pentirsi, l'io in qualche modo prospetti a sé stesso il destino che aveva evocato per la donna antica/gelosia: appunto la fuga in una terra selvaggia lontana dal consesso civile, e l'impossibilità di guardare il sole:

lassa, ché non t'ascondi, et in romita
parte e selvaggia i giorni estremi spendi?
[...]
Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco,
come notturno augel, né tristi auspici
il tuo apparir a' lieti amanti apporta.
(vv. 7-8, 12-14)

Hor qual arena si deserta o folto
bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'invole
da l'altrui vista solitario e vago?
Lasso, e com'oso hor di mirar il sole
se le bellezze sue sprezzai nel volto
de la mia donna, quasi in propria imago?
(vv. 9-12)

La successione narrativa di un accesso di gelosia seguito da un grave *sdegno* dell'innamorato geloso non è peraltro un *unicum* etero.²⁶ È innanzitutto

26 Né solo tassiano. Il rapporto *gelosia-sdegno* nella teoria delle passioni cinquecentesca (dove il secondo può essere *effetto* ma anche *cura* dei mali della prima) non è stato ancora oggetto di studi dedicati. Astenendomi dal citare i luoghi (svariati) in cui le parole *sdegno* e *gelosia* compaiono accostate o a poca distanza nelle liriche cinquecentesche, mi limito a segnalare almeno un esempio che si impone per il suo, si può dire, didascalismo: il rinsavimento di Rinaldo geloso nel canto XLII del *Furioso*. Rinaldo si innamora di Angelica dopo aver bevuto alla fontana dell'Amore. Saputo della partenza per l'oriente di Angelica insieme a Medoro, Rinaldo si getta all'inseguimento della donna "accompagnato" da un mostro che lo pungola nel tragitto, la Gelosia (ott. 47 «Mill'occhi in capo avea senza palpèbre; [...] avea in loco de crin serpi a gran torma. / Fuor de le diaboliche tenèbre / nel mondo uscì la spaventevol forma»). A far rinsavire Rinaldo e a sconfiggere mostro della Gelosia sarà un misterioso cavaliere, che si rivelerà essere (allegoria del)lo Sdegno. Sull'episodio di Rinaldo geloso-sdegnato vedi la pregnante lettura offerta da LUIGI BLASUCCI, *Il rinsavimento di Rinaldo (Furioso, XLII 28-67)*, «Italianistica», XLV, 2016, 2, pp. 11-26. Una prima disamina del rapporto gelosia-sdegno partendo da un caso specifico del Tasso lirico si dà in FRANCO TOMASI, *La canzone «Quel generoso mio guerriero interno» di Torquato Tasso*,

to al centro di uno degli episodi meglio riusciti del *Rinaldo*, composto in una stagione di poco precedente alle *Rime Eteree*. Mi riferisco alle ottave iniziali del canto XI da cui è tratta l'ottava 5 sulla gelosia, già citata nel novero degli schemi inventivi di ascendenza lirica. Conviene richiamare il contesto: siamo nel finale dell'opera, Rinaldo si trova finalmente al cospetto dell'amata Clarice, dopo un peregrinare che gli ha dato fama universale di guerriero valoroso e l'ha reso degno di lei. Prima di sostenere l'ultimo duello, l'eroe è accolto da una pletera di dame e cavalieri. Clarice, osservando la scena e vedendo raffigurata una «ignota dama» sullo scudo dell'amato (che in verità era stato sottratto a un altro cavaliere), si infiamma di gelosia sospettando la sua infedeltà. Questa la sua reazione:

Ma, trattasi in disparte, alto sospira
 Clarice, e *gelosia sol n'è cagione*;
 tra sé fremendo l'accoglienze mira
 che fan quell'altre al gran figliol d'Amone,
 e s'*arma incontro a lui di sdegno e d'ira*
 per l'onta in suo disnor fatta a Grifone,
 e per veder che ne lo scudo il volto
 d'ignota dama porta impresso e scolto.

«Non ti basta, crudel», dice in se stessa,
 «romper la fede e far torto al mi' amore... (XI I-II, corsivi miei)²⁷

Clarice sprofonda in uno sdegnato mutismo e si rifiuta, per dispetto, di mostrare a Rinaldo l'amore che in verità gli porta.

Ma, stolta! a che sospiro? a che mi doglio,
 se 'l più dolermi e 'l sospirar non vale?
 S'egli è perfido e lieve, io come soglio
 ancor dunque serò fida e leale?
 Ahi! Non fia ver, ch'a lui scoprir mi voglio
 ne la costanza e ne la fede eguale».
 Così detto tra sé, prese consiglio
 di mostrare a Rinaldo irato ciglio. (XI IV)

Rinaldo non sa di essere stato causa, suo malgrado, della gelosia di Clarice, ma percepisce che qualcosa si sta incrinando nel loro rapporto dal mutare

«L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII, 2013, 2, pp. 99-120, in cui sulla scorta della canzone tassiana si indaga il rapporto contrastato tra Ragione, Sdegno e Amore concupiscibile (la canzone è introdotta nel Chigiano dalla rubrica *Introduce lo Sdegno a contender con Amore avanti la Ragione*).

²⁷ Cito qui e di seguito da TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

del suo aspetto: «sì come lampo in ciel turbato scorse / folgorar l'ira ne la faccia irata, / non già de la cagione allor s'accorse / che la rendesse incontro lui *sdegnata*»; e ancora, cercando le ragioni della collera della donna, ribadisce che ella (definita *inimica mia*) gli «appar superba e disdegnosa». In un estremo tentativo di riavvicinamento, l'eroe prova ad abbracciarla e a portarla via con sé, ricevendo però un secco rifiuto:

Si reca ancor Rinaldo infra le braccia
Clarice, e la ripon su 'l palafreno;
ma quella da' bei lumi e da la faccia
piover rassembra allor *sdegno e veleno*;
e, benché con la lingua immobil taccia,
è 'l suo tacer d'aspre querele pieno;
e ciò ch'a lui non toglion le parole,
negar con gli atti e con gli sguardi vuole. (XI ix, corsivi miei)

Ma ancora in XI xii Rinaldo si lamenta per lo sdegno con cui Clarice gelosa ricompensa il suo amore: «L'affanno dunque in lungo error sofferto, / e quanto sol per voi ne l'arme oprai, / avrà per degno e per estremo merto / *sdegno*, ch'al cor mi mandi acerbi guai? / *sdegno*, ch'in questo amaro stato incerto / de' bei vostri occhi scuri i dolci rai, / da' quai prende vigor l'anima stanca, / ed al duol si sottragge e si rinfranca?» (XI xii).²⁸

Il nesso causale tra gelosia e sdegno è tendenzialmente abbandonato nel Chigiano e nell'Osanna, pur resistendo in alcuni testi. Si trova, curiosamente ancora una volta declinato al femminile, nel madrigale *Disdegno e gelosia* (C LXIII), in cui si riconoscono le stesse dinamiche dell'episodio tra Clarice e Rinaldo: la donna gelosa nega sdegnata i suoi sguardi e la parola all'amato:

Disdegno e Gelosia,
Vostri custodi, donna, e miei nemici,
Fan gli occhi miei famelici e mendici;
Et insieme co 'l raggio
De' bei vostri occhi i bei cortesi detti,
Pien di spirti e d'affetti,
Mi toglie de le guardie il doppio oltraggio. (vv. 1-6)

28 La finezza con cui Tasso tratteggia la psicologia dei personaggi (almeno in questo canto XI) è degna della sua maturità artistica: quando Clarice rivelerà la ragione del suo sdegno, Rinaldo proverà a fuggire i suoi sospetti, «ma Clarice, al suo dir la via troncando, / lo schernì, lasso! con astuzia ed arte, / ch'a sé chiamò cortesemente Orlando, / il qual da tutti gli altri iva in disparte, / ed a lui di parlar materia dando, / al figliolo d'Amon la tolse in parte» (XI xvi): il passo è importante perché mostra una sottile cattiveria nell'amante gelosa, la stessa che anima l'io geloso eterico dei sonetti dello sdegno; ma è da sottolineare anche la chiara intenzione di Clarice di far ingelosire a sua volta Rinaldo, scegliendo tra tutti i paladini con cui intrattenersi proprio la sua nemesis Orlando.

In altre liriche, il silenzio della donna o il suo rivolgersi all'io con sdegno, insieme all'adombrarsi del suo sguardo, sono ancora momenti congiunti nella fenomenologia della gelosia, alimentando lo stato di paranoia dell'io a sua volta geloso. In *Quel vago affetto ch'io conobbi a pena* (C LXVI), come spiega l'argomento, l'io «Mostra d'essersi accorto a più certi segni de lo amor de la sua donna», ma non sa di chi sia innamorata: ecco allora che lo sguardo torvo e il risentimento lo inducono a pensare di non essere l'oggetto del suo amore:

Né vi miro mai, donna, e non v'ascolto
 Che fuor l'aspetto e dentro il cor non muti
 Ripien di voglie timide e gelose;
 E conosco ben io ch'a me rivolto
 S'oscura il dolce lume e che sdegnose
 Son le parole e 'n loro anco i saluti. (vv. 9-12)

Lo stesso accade in *O sospetto che'n bando*, interessante sia perché riprende il tema del silenzio dell'amata, sia perché l'io geloso definisce il suo sentimento verso di lei troppo forte per finire «per dubbio o per sdegno», reazioni 'logiche' al sospetto dell'infedeltà della donna nei suoi confronti:

E voi, sospiri accesi,
 Suoi fedeli messaggi,
 A cui ve'n gite, a cui recate hor pace?
 Deh, mi fosser palesi
 Così dolci viaggi
 E quel che nel suo cor nasconde e tace.
 [...]
 È 'l mio [sott. amore] vero et ardente,
 E per timor non gela,
 né s'estingue per dubbio o per disdegno; (vv. 40-45, 53-55)²⁹

29 A integrare la rassegna sulle concatenazioni tra gelosia e sdegno in Tasso, sono da segnalare le *Conclusioni amorose* 39 e 40: «Nissuno sdegno esser giusto negli amanti» e «Lo sdegno per se stesso esser debole avversario d'amore, né poter contra amore se non con le forze d'amore», collocate nelle immediate vicinanze di quelle su odio, invidia e gelosia (41-47); la *suite*, nell'estremo conclusivo del *primo libro* del Chigiano, aperta da *O sospetto ch'in bando* (C LXIX) canzone dedicata alla gelosia e conclusa dalla canzone già evocata in precedenza *Quel generoso mio guerriero interno* (C LXXXI; sulle implicazioni strutturali della concatenazione tra le due canzoni vedi gli accenni di Tomasi in TOMASI, *La canzone «Quel generoso*, cit., p. 105); e, posto pure che non se ne accetti la paternità tassiana, non va trascurata la riflessione affidata a Lavinia "gelosa" nel monologo in *Intrichi d'amore*, III II: «Ahi dura legge di Amore, contrarii effetti di Sdegno, diversità d'Odio e novi modi di Gelosia! Questi, questi sono quelli che mi combattono insieme: Amore, Sdegno, Odio e Gelosia! Amor eccita il fuoco e s'allontana, Sdegno assale e fugge, Odio offende chi non deve, e Gelosia punge dove non duole. Non duole a Pasquina che il crudelaccio si sia ingelosito di lei! L'Odio non deve offender me, che l'amo. Sdegno, se ben permette che lo

Proprio quest'ultimo verso rappresenta a mio parere un passaggio chiave per tentare di afferrare le ragioni che hanno indotto Tasso, nel Chigiano e nella stampa Osanna, a celare l'originaria ispirazione di *O nemica d'amor*. Come mette in luce il rapporto Clarice-Rinaldo, la gelosia della donna nasce dall'aver riconosciuto nel suo amato la colpa (per quanto non vera) dell'infedeltà: in conseguenza del sospetto di tradimento, la donna si 'arma di sdegno ed ira'. È, per così dire, un caso emblematico di gelosia "speroniana", quella secondo cui «dubitando tutt'ora della fede e della costanza» del partner, il geloso si incammina per una «strada che più tosto ad odiare che ad amare ne conduce». Questa visione della gelosia quale sentimento mosso dalla colpa altrui è, come detto, tendenzialmente abbandonata nei canzonieri successivi. Particolarmente esplicito in questo senso appare l'argomento del Chigiano per *O sospetto ch'in bando*: «Mostra che la gelosia è colpa sua, non della sua donna, laonde n'accusa sé medesimo e, ricercando l'animo di lei, descrive gli effetti di questa amorosa passione». Ecco allora che *O nemica d'amor*, oltre ad essere piuttosto diverso, sul piano formale, rispetto alle altre liriche tassiane sulla gelosia (come dicevo Tasso non ricorrerà più allo schema 'allocuzione + cacciata'), risulta anche poco aggiornato sul piano speculativo.

Non sarà un caso, pertanto, che tra Chigiano e Osanna il poeta accentui la dimensione cortigiana e occasionale della lirica, oltre che negli argomenti anche nelle, poche, varianti a testo, relegandolo tra testi tutto sommato filosoficamente disimpegnati. Il sonetto, in virtù del suo "nuovo" argomento, è posto a ideale conclusione di un ciclo di schermaglie amorose che i rispettivi argomenti riconducono a occasioni di balli tra l'io lirico e l'amata, variamente infelici o giunti troppo presto alla fine. Questa la sequenza nel Chigiano:

Non è questa la mano (C XXIX, argomento: «Ballando con la sua donna, desidera di far amorosa vendetta de la sua mano, ch'egli teneva stretta»);

Amor l'alma m'allaccia (C XXX, argomento: «Non avendo ardire di parlar con la sua donna nel ballo, prega Amore che sciolga i legami della lingua e raddoppi quelli del core»);

Questa è pur quella che percote e fiede (C XXXI, argomento: «Ballando con la sua donna, si lamenta che 'l ballo habbia sì tosto fine»);

Ove tra cari balli in loco adorno (C XXXII, argomento: «Si lamenta della sua donna che, ballandosi al ballo del Torchio, con estinguerlo ponesse fine al ballo»).

O nemica d'amor, che si ti rendi (C XXXIII, argomento: «Contra una donna attempata la qual, prendendo importunamente commiato, haveva interrotto un bel trattenimento»).

sdegni, fugge in un tratto e io ritorno ad amarlo. E in fine Amor, rappresentandomi l'oggetto così caro agli occhi miei, allontanandosi da lui fa che l'ingrato m'odia». Cito le *Conclusioni amorose* da TORQUATO TASSO, *Prose diverse II*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875. Le citazioni dagli *Intrichi d'amore* provengono da TORQUATO TASSO, *Intrichi d'amore*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1976.

Nella stampa Osanna il ciclo dei balli comprende solo gli ultimi due sonetti, cui fa seguito *O nemica d'amor*. Dei quattro testi sopra indicati, *Amor l'alma m'allaccia* e *Ove tra cari balli* erano presenti anche nella silloge eterea (trattasi rispettivamente di *Rime Eteree* 14 e 7), ma a quell'altezza solo *Ove tra cari balli* era un vero testo di ballo, come mostrano i contenuti e il corposo argomento di cui già era dotato.³⁰ *Amor l'alma m'allaccia* viceversa era 'semplicemente' un madrigale in cui Amore è rappresentato come un laccio che lega il cuore dell'innamorato ma anche la sua lingua, così che egli non può legare a sé la donna amata: nel prelievo dalle *Eteree* al Chigiano, il testo è stato rifunzionalizzato e prestato al ciclo dei balli. Qualcosa di simile è accaduto al nostro *O nemica d'amor*, e lo si avverte anche nella leggera forzatura che l'argomento compie nei confronti del testo: la «donna antica» nel testo non «prende commiato» ma è piuttosto invitata ad andarsene; anche il «bel trattenimento», più che interrotto è in qualche modo da lei sgomberato: ma tutto ciò serve a legare il sonetto a quelli che lo precedono (in particolare a C XXXII).

Anche le poche varianti a testo vanno nella stessa direzione. La «romita / parte e selvaggia» in cui si vorrebbe confinata la vecchia diventa nel Chigiano una «fosca cella», e poi nella stampa Osanna una petrarchesca «cameretta»; viene stemperato anche l'esplicito riferimento alla morte della protagonista: i giorni, «estremi» nella silloge eterea e ancora nel Chigiano, sono solo «giorni» nell'edizione Osanna.

Rime Eteree

lassa, ché non t'ascondi, et in romita
parte e selvaggia i giorni estremi spendi?

C

ché non t'ascondi homai sola e romita,
e 'n fosca cella i giorni estremi spendi?

85

ché non t'ascondi, homai sola e romita,
e'n humil cameretta i giorni spendi?

Eppure, l'autocommento a *O nemica d'amor* che Tasso predispone per la stampa Osanna contiene un riferimento che continua ad avvicinare il testo alle riflessioni sulla gelosia del Tasso maturo. L'autocommento, come si sa, oltre a, e forse più che, dare spiegazioni sulla lettera del testo e segnalare pre-

30 «Il ballo della torcia usatissimo in molte parti d'Italia, suole esser l'ultimo in ordine fra tutti gli altri balli che si facciano nella festa, et è riposto nell'arbitrio di ciascuna persona nelle cui mani pervenga la torcia, ammorzandola, terminar quella danza e la festa insieme; et in tale occasione fu fatto questo sonetto, peroché una gentildonna con troppo importuna fretta estinguendola, impose fine a quel piacevole trattenimento».

cisi rimandi intertestuali, giustifica sul piano filosofico le posizioni sostenute all'interno delle liriche, evocando numerose *auctoritates*. Per quanto riguarda *O nemica d'amor*, la prima e più rilevante nota esplicativa è dedicata al v. 5, invariato nella trafilà Eterei, Chigiano, Osanna. Scrive il poeta: «*Se de l'altrui bellezza invidia prendi*: come dice Aristotele nel secondo de la *Retorica*, ov'egli tratta de l'invidia, coloro c'hanno posseduto alcun bene, sono invidiosi di coloro che 'l posseggono, e i più vecchi de' più giovani, benché propriamente l'invidia sia fra simili d'età». Tasso rievoca con precisione alcuni concetti espressi in *Retorica* II 10, il capo dedicato appunto all'invidia entro la rassegna aristotelica delle passioni: è lo stesso passaggio, già incontrato, che lungo tutto il Cinquecento ha alimentato la teoria delle passioni intorno alla gelosia, ingenerando quella sorta di movimento pendolare che l'avvicina talvolta all'*emulazione* talvolta, appunto, all'*invidia*.

EDOARDO SIMONATO