

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

V, 2 - 2020

ISSN 2499-8923

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

V, 2 - 2020

ISSN 2499-8923

DIRETTORE RESPONSABILE

Caterina Malta (Messina)

COMITATO SCIENTIFICO

Annamaria Anselmo (Messina), Antonio Baglio (Messina), Andrea Bellantone (Toulouse), Elena Caliri (Messina), François de Catalaÿ (Brussel), László Csorba (Budapest), Vincenzo Fera (Messina), Giorgio Forni (Messina), Mauro Geraci (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Gioacchino Francesco La Torre (Messina), Teresa Martínez Manzano (Salamanca), Florian Mehlretter (München), Petros Petsimeris (Sorbonne), Johnatan Prag (Oxford), Giuseppe Ucciardello (Messina)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierandrea Amato (Messina), Annamaria Anselmo (Messina), Alessandro Arangio (Messina), Antonio Baglio (Messina), Giovanni Barberi Squarotti (Torino), Rossana Barcellona (Catania), Salvatore Bottari (Messina), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), Daniele Castrizio Eligio (Messina), Luciano Catalioto (Messina), Giovanna Costanzo (Messina), Luisa Damiano (Messina), Giovanna D'Amico (Messina), Paola de Capua (Messina), Pasquale De Meo (Messina), Patrizia De Salvo (Messina), Anita Di Stefano (Messina), Carlo Donà (Messina), Rosa Faraoe (Messina), Giorgio Forni (Messina), Marianna Gensabella (Messina), Mauro Geraci (Messina), Daniela Gionta (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Sandro Gorgone (Messina), Giuliana Gregorio (Messina), Fortunata Latella (Messina), Gioacchino Francesco La Torre (Messina), Caterina Malta (Messina), Raffaele Manduca (Messina), Stella Mangiapane (Messina), Paola Megna (Messina), Claudio Meliadò (Messina), Diletta Minutoli (Messina), Marcello Mollica (Messina), Fabrizio Mollo (Messina), Mariangela Monaca (Messina), Marina Montesano (Messina), Marco Onorato (Messina), Gianni Petino (Messina), Mariangela Puglisi (Messina), Caterina Resta (Messina), Antonio Rollo (Napoli), Fabio Rossi (Messina), Elena Santagati (Messina), Grazia Spagnolo (Messina), Salvatore Speciale (Messina), Alessandra Tramontana (Messina), Giuseppe Ucciardello (Messina), Anna Maria Urso (Messina), Andrea Velardi (Messina), Susanna Villari (Messina)

COMITATO TECNICO

Nunzio Femminò (Messina-SBA), Dario Orselli (Messina-SBA)

GESTIONE EDITORIALE

Daniela Gionta (Messina), Pasquale De Meo (Messina)

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

GA Design | Giusy Algeri (Messina)

Contatto principale: cmalta@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/peloro>



SOMMARIO

GIOVANNI DI BELLA, <i>Il contributo di Jacques De Vitry alla conoscenza delle nationes orientali e alle relazioni con l'impero mongolo</i>	5
GIORGIO FORNI, <i>Tempi e figure della lirica di Bernardo Tasso</i>	49

GIORGIO FORNI

TEMPI E FIGURE DELLA LIRICA DI BERNARDO TASSO

*a Giorgio Cerboni Baiardi
con gratitudine*

Giovane allievo di due prestigiosi maestri dell'avanguardia filologica del tardo Quattrocento quali Demetrio Calcondila per il greco e l'eclettico, stravagante Giovan Battista Pio per il latino¹, Bernardo Tasso optò per la poesia in volgare alle soglie dei trent'anni e vi rimase poi fedele lungo tutta la sua vita. Ed è significativo che non sussista alcuna traccia di un esercizio poetico in latino anteriore o parallelo a quella scelta, come era stato invece per l'Ariosto o per il Bembo².

In effetti, la sola preistoria di cui resti testimonianza è quella delle rime per Violante Visconti composte sotto lo pseudonimo bucolico di Passonico Pastore: ventotto testi – 14 sonetti, 11 madrigali, 2 sestine e una canzone – che a detta di Fortunato Pintor sarebbero anteriori al 1514 e secondo Renzo Cremante andrebbero invece assegnati a «un'epoca che di poco precede e forse anche accompagna per un

¹ Vd. P. A. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, In Roma 1785, 12 n.: «Avea apprese in Bergamo le Lettere Latine da Gio. Batista Pio Bolognese, e le Greche da Demetrio Calcondile, uomini ambidue insigni, e condotti con grosso stipendio dal nostro Comune, il primo l'anno 1505 nel mese di Novembre, e l'altro l'anno 1508».

² Il carme *Damon, crudelis Damon, quem pectore toto* (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, Tordi, 6, c. 22r) non è che la trascrizione di un'egloga di Giulio Camillo, verosimilmente ricopiata nell'estate del 1531 quando entrambi erano ospiti a Modena di Claudio Rangone. Per l'autografia del foglio si veda G. ARBIZZONI, *Bernardo Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, Roma 2013, 345-58, in part. 347.

tratto l'elaborazione del canzoniere per la Malatesta»³. Vero è che il sonetto *Spirto, che carico di virtute e onore* – settimo nel ms. 829 della Biblioteca Palatina di Parma e poi riproposto nel *Libro primo de gli Amori* del 1531 – non può certo riferirsi alla morte di Antonio Brocardo come si è supposto, ma commemora più verosimilmente l'uccisione dello zio vescovo Luigi Tasso nel settembre del 1520. Parimenti, anche il madrigale per la Visconti *Sopra el diluvio* – sfuggito alla diligente ricognizione di Francesca Martina Falchi⁴ – risulta senz'altro databile fra il 1523 e il '24 poiché volge in scherzo galante le fughe sui monti provocate dalla profezia di un diluvio universale per il 1524, di cui si burlava pure il Machiavelli nel *Canto de' romiti*. D'altra parte, i madrigali lunghi in forma di recitativo tenero e fantasioso possono forse spiegarsi meglio entro la cultura poetica padovana degli anni Venti se li si legge accanto ad analoghi esperimenti di eclettismo melodico e popolareggiante come ad esempio *Arbitro eletto siedì* del Navagero o *Questi bianchi papaver', queste nere* del Fracastoro⁵. Fra le rime per la Visconti si ritrovano qua e là le ibridazioni eleganti della *docta varietas* poliziana, o le geometrie ingegnose e argute della lirica cortigiana di Serafino Aquilano⁶, ma a

³ Vd. F. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa 1898, 55, e R. CREMANTE, *Appunti sulle Rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA, C. VELA, Milano 1996, 402.

⁴ Ai 27 componimenti censiti da F. M. FALCHI, *In lode di Violante Visconti. Liriche inedite di Bernardo Tasso*, «Studi tassiani», 59-61 (2011-2013), 281-91, occorre infatti aggiungere il madrigale *State securi omai* («In la Illustrissima Signora Violante Visconte | Il Passonico Bernardo Tasso suo Servitore sopra | el diluvio») riprodotto in T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, con note storiche di G. SACCHI, I, Milano 1844, X-XI. Vd. ora G. CASELLA, *Prima del 1530: le liriche giovanili di Giovan Battista Giraldu Cinthio e di Bernardo Tasso (con l'edizione delle rime per Violante Visconti)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», 4 (2018), 95-171.

⁵ Vd. al riguardo, sul versante più ortodosso del Bembo, G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993, 248: «Basti guardare alle forme che assunse la ballata presso un proverbiale uomo d'ordine, Pietro Bembo, per constatare di quale assoluta franchigia godesse quel genere, non più distinguibile quasi dal madrigale cinquecentesco, in un'età decisiva delle sorti della poesia italiana».

⁶ Si vedano ad esempio due sonetti artificiosi e ironici come il «Dialogo di Venere e Morte» (*Morte, che spesso a' miseri mortali*) e quello «Sopra un'impresa

prevalere è ormai la ricerca di un'eloquenza dolce e ornata che guarda al primo petrarchismo del Bembo nel raffigurare i «contrarii effetti» d'Amore. Così, un epifonema accorato come «O degli amanti legge iniqua e ria!» ricalca l'esclamazione di Perottino «O senza legge stato degli amanti!» presente ancora negli *Asolani* del 1515; allo stesso modo, il sonetto *Se fiamma ardente il cor ange et ancide* presuppone il Bembo di *A questa fredda tema, a questo ardente*. Ed è lo sviluppo inquieto di una cultura eclettica che cerca di disciplinarsi nel segno del Petrarca fino al tentativo, come nota il Cremante, di un vero e proprio canzoniere con l'abbozzo incompiuto di un proemio («Se mai fiamma amorosa v'arse il core, | voi ch'ascoltate i dolorosi accenti [...]»), al fine di conferire esemplarità morale al racconto d'amore («perché almen potesse | dar esempio ad altrui col mio peccato»). Né sorprende trovare già fra queste prime prove un sonetto grave e meditativo come *Lasso! ch'io veggio che passando gli anni*, o una sestina di sconforto e pentimento quale *I' ho pianto sin qui molti e molt'anni*⁷.

Non pare d'altronde improbabile che attorno al 1525, proprio in concomitanza con quel progetto acerbo e ben presto abbandonato, Bernardo Tasso cominciasse a cimentarsi con i nuovi e più rigorosi procedimenti del ciceronianismo volgare compilando un «libro [...] sopra il Petrarca» offerto qualche anno più tardi come «tesoro della

dell'illustrissima Sigⁿora Violante Visconte» (*Lasciate ogni speranza, o stolti amanti*): il primo da comparare con *Ah, Morte ingorda e pronta ai nostri danni* per il motivo della divinità che cade in errore e il secondo con i sonetti dell'Aquilano sopra immagini assunte «per impresa» da varie nobildonne (vd. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, 182-93, e SERAFINO DE' CIMINELLI DALL'AQUILA, *Le rime*, a cura di M. MENGHINI, Bologna 1894, 97, 47, 82 e 135).

⁷ A conferire uno spessore diacronico alla propria scrittura lirica, nella sestina *I' ho pianto sin qui molti e molt'anni* il Tasso immaginava una doppia storia d'amore fra lutto e rinascita: «Io piansi già quella ch'è gita in cielo, | Hora quest'altra in me rinova il pianto, | E desiai haver con morte triegua, | Hor molte fiata il di chiamo la morte, | E moro, e nasco mille volte l'hora, | Chiamando tardo il mio corso de gli anni» (Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. S.P.31, c. 3r). Ma si veda anche il madrigale *Signora, perché in me più non si sente*: «Quella che mi tenea lieto, e contento | È gita in ciel, e più qua giù non mira, | Però il mio stanco cor piagne, e sospira» (Ferrara, Bibl. Ariostea, Raccolta Cittadella 2792).

lingua» all'amico Claudio Rangone. Ha giustamente osservato Giorgio Cerboni Baiardi che quel «libro» non doveva essere tanto diverso dal «vocabolario» con «parole» e «modi» del Petrarca di cui discorre Antonio Brocardo nel *Dialogo della retorica* di Sperone Speroni rievocando il proprio avvilente tirocinio di poeta⁸. Intanto, nell'estate del 1528 Bernardo Tasso inviava al Bembo un «vago e gentil sonetto» – quasi certamente *Bembo, che d'ir al ciel mostri il camino* – e «tre canzoni degli occhi» modellate sull'analogo trittico petrarchesco, ma forse anche sulle «tre canzoni» di Lavinello con cui si conclude l'itinerario poetico degli *Asolani* in modo da avvalorare l'assunto del sonetto («cerco l'orme seguir ch'a dietro lassi»), ottenendone in risposta una lettera d'elogio per il «laudabilissimo studio» che quei versi dimostravano⁹. Si tratta però di un percorso destinato a entrare in crisi di lì a poco e non a caso quelle «canzoni degli occhi» non avrebbero poi trovato posto nel *Libro primo de gli Amori* del 1531. In quel volumetto, non solo prevarranno le «fortissime ragioni» del Brocardo contro la «via fallace e torta» del Bembo, ma vi è anche l'evidente proposito di drammatizzare la matrice petrarchesca in un'armonia più mossa e patetica, facendo leva sui temi sannazzariani del «fero destino», del «martir eterno» e persino dello «sdegno» dell'amante respinto – fin dal III sonetto: «da la vostra crudeltate un sdegno | nasca in me tale, che sommerga in Lete | tutti i pensier de l'amorosa mente», – al punto da ammettere la possibilità di rivolgersi «in altra parte» (XLII, 94-97; LXXII, 9-14; CV, 9-14), e non solo verso gli splendori celesti dell'anima, ma piuttosto all'ipotesi di altri legami «cangiando col novello il vecchio amore» (CV, 8)¹⁰. Né va peraltro dimenticato che il recupero del titolo di *Amorum libri tres* per le poesie giovanili di Ovidio era una novità dell'editoria vene-

⁸ G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino 1966, 11-12.

⁹ P. BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, II, Bologna 1990, 533-34 (n° 897). Nel giudizio del Bembo non mi pare si possa leggere del «sarcasmo», né il successivo disconoscimento di quei testi può addebitarsi a un ipotetico disappunto per la risposta bembiana come suppone C. ZAMPESE, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano 2012, 31-32.

¹⁰ D'ora in avanti per il testo delle *Rime* si farà riferimento a B. TASSO, *Rime*, I, a cura di D. CHIODO, II, a cura di V. MARTIGNONE, Torino 1995.

ziana di quegli anni: «libri [...] Amorum [...] in quibus fatetur ingenue Naso se multarum puellarum amore captum fuisse»¹¹. E Bernardo se ne appropriava più che altro per rivendicare il progetto aperto e policentrico di un risentito romanzo sentimentale: «tre miei libri [...], che tanti appunto sono, intitolati gli Amori».

Non v'è dubbio che il *Libro primo* del 1531 rappresenti un esempio precoce di letteratura militante impegnata a fare i conti con il costituirsi di un nuovo codice lirico secondo norme selettive di eleganza e di decoro. Nei primi mesi del 1529 erano apparse le *Rime* del Trissino; poco dopo era incominciata la stampa, attesissima, delle *Rime* del Bembo che si sarebbe protratta fino al marzo del 1530; poi, nel novembre del '30 usciva anche la raccolta postuma dei *Sonetti e canzoni* del Sannazzaro. E tuttavia il *Libro primo* del Tasso, pubblicato nel novembre del '31¹², non può leggersi solo come compromesso equidistante ed eclettico tra il classicismo estensivo del Trissino e il petrarchismo rigoroso del Bembo all'insegna di un'imitazione plurima e variegata: «di gigli e rose | spogliar di poesia l'antiche carte, | tessendo a l'altrui crin degna corona» (XLI, 9-11). Vi è in gioco infatti una diversa idea di scrittura lirica, non più solo come racconto ed educazione di sé nello specchio nobilitante di modelli esemplari: per il Tasso si trattava ormai di combinare la «colta dolcezza» della poesia moderna, vale a dire la musicalità della lingua volgare, con l'apertura e anzi con «l'ampia licenza poetica» degli antichi, che «entravano in qualunque materia, e vagando, n'uscivano in fabule, o 'n qualunque altra digressione a lor voglia». Ed è appunto l'opposto della teoria letteraria degli *Asolan*i fondata sul rapporto vincolante tra la lingua eletta della «poesia» e la «verità» ben composta dell'io¹³.

¹¹ Si veda l'edizione aldina di Ovidio curata nel 1516 da Andrea Navagero e P. OVIDII NASONIS *Amorum libri tres [...] cum Dominici Marii Nigri veneti luculentissimis enarrationibus [...]*, Venetiis MDXVIII, c. AA3r.

¹² Soltanto il 5 dicembre 1531 Bernardo Tasso inviava da Ferrara una copia del *Libro primo* a Isabella d'Este (vd. C. D'ARCO, *Notizie di Isabella Estense Gonzaga*, «Arch. stor. italiano», Appendice II, t. 2, 1845, 322-23).

¹³ Vd. C. BERRA, *Il Bembo 'antibucolico'*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Padova 1998, 235-43.

Già è indicativo che il sonetto d'esordio, *Non la virtù de le sorelle dive*, riproponga un *topos* dell'elegia latina e della poesia umanistica – la *puella* come unica ispiratrice del canto, al di fuori di modelli più elevati e autorevoli – con il proposito evidente di sottrarsi alla costruzione classicistica dell'identità delineata nel proemio delle *Rime bembiane*, *Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*, contestandone l'ardua, solenne invocazione alle Muse («Dive, per cui s'apre Elicona e serra»)¹⁴. Si tratta di una *recusatio* elegiaca del modello esemplare e obbligante che non solo comporta la scelta programmatica di un «incolto e basso stile» (II, 13), ma sottintende uno schema pluralistico e oppositivo di espressione di sé: *alius... alii... / ego...* Vi è «chi poetando scrive» per ispirazione delle Muse, «un elevato e degno | poeta [...] con più seconda | Musa»; ma vi è pure l'ingegno «tardo» e «basso» di chi compone versi in preda al solo «foco d'amore» (I, XX). Vi sono dotti amici che s'innalzano sicuri «per le strade del Ciel»; e vi è il poeta «lento e zoppo» che non sa «spiegar l'ale» (IX, XXXI, CXLVI). Vi è chi può cingersi il capo «di lauro»; e i «non degni capelli» dell'autore per cui bastano semplici «fior bianchi e gialli» (XLIV). Verrebbe quasi da dire che proprio la molteplicità di desideri, esperienze e destini costituisca lo sfondo implicito, se non il mito strutturale, che lega temi differenti entro la compagine, per dirla col Baiardi, «diffusa, dilatata, casuale» del *Libro primo*. Si ascolti ad esempio un sonetto sul Sacco di Roma scandito dalla formula «chi... e chi... et io...»:

la Notte tolte al suo fratello l'ore
più non ritorna nel tartareo tetto,
e Morte più che mai prende diletto
di mandar l'alme del suo carcer fuore:

chi di questa si lagna, e *chi* di sorte
pronta a' suoi danni; et è 'l contento tale,
qual nel regno di Dite udir si suole;

et io mi doglio di due luci sole
[...]

(*Libro primo*, XCVIII, 5-12)

¹⁴ Vd. ZAMPESE, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, 28-31.

È un effetto prospettico dall'alto, analogo a quello dell'ode *A l'Aurora* dove la medesima luce risplende sopra il «bon nocchiero» che «con l'ampie vele aperte | solca del mar l'onde fallaci e 'ncerte», sul «peregrino» che si leva «da l'ozioso letto» e «nel mattutino | fresco raddoppia i passi», e per il poeta che tornerà a vedere gli «occhi sereni» dell'amata¹⁵. Ma lo stesso potrebbe dirsi anche per l'inno *A Diana*, dove la «bella Luna» contempla i «monti», le «selve ombrose», e i vari destini dei «felici amanti», di quelli «dolenti», delle «donne lor» e delle «vergini caste». Non vi è una ricerca d'identità, ma piuttosto l'idea di una pluralità irriducibile del bello, di una molteplicità di «fiori» poetici diversi e non catalogabili secondo una gerarchia di valori letterari: «nascon negre viole che d'odore | non cedeno a le bianche, e 'l croco scorno | fa spesso al giglio» (*Libro secondo*, Egloga II, 53-55). Ed è una figura per giustapposizione dell'eteroclito – si potrebbe dire: per «digressione» da sé, per paratassi di destini – che resterà fondamentale nella lirica di Bernardo Tasso giungendo fino al tardo *Ragionamento della poesia*:

Non udite voi tutto di le semplici pastorelle [...] con dolci canzonette o la bellezza lodando dell'amato pastore o della sua durezza lamentandosi, sfogar dolcemente l'amorose passioni? Non udite i poveri agricoltori, or questa or quella poesia cantando, con la dilettazion del canto render minori le fatiche loro? Non s'odono spesso i travagliati et audaci marinari i pericolosi seni del mare solcando, cantar qualmente l'inamorato Leandro senza temere il pericolo della infedeltà dell'onde [...]? Qual di voi è che non abbia più volte udito gli stanchi et affannati pellegrini, per render men noioso il fastidio della lunga via, gli amori di Cupidine e di Psiche, o l'infelice caso di Pirramo e di Tisbe cantando con infinita dolcezza, gli ascoltanti augelli quasi muovere a compassione? È forse alcuno di voi che non abbia udito [...] i poverelli, che si guadagnano il pane con le fatiche e col sudore, con

¹⁵ Si veda OVIDIO, *Amores*, I, 6, 65-70, e I, 13. Ma lo schema *alius... alii... / ego...* si ritrova anche nelle aurore dell'*Amadigi* come ad esempio in XXVII, 1-2: «Signori, il dì con la purpurea fronte | di vaga luce lieto e di splendore, | orna la sommità già d'ogni monte | e rende al mondo vaghezza e colore. | Il pastorel prima che 'l sol sormonte | caccia la greggia de la mandra fuore; | sorge l'agricoltore e torna a l'opra, | e chi la zappa e chi l'aratro adopra. | E noi torniamo al canto [...]».

la dolcezza della poesia temprar l'amaro assenzio che lor dà del continuo a bere l'odiosa povertà?¹⁶

Né molto diverso risulta l'assetto narrativo dell'*Amadigi* incorniciato dall'avvicinarsi di aurore e notti. Così infatti il Tasso scriverà al Giraldi Cinzio l'8 agosto 1556 descrivendo la struttura policentrica e paratattica del poema:

Per far più vaga, più leggiadra e dilettevole l'opera mia, l'ho tessuta di tre fila principali, le quali continuamente conducono sin al fine l'opera cominciata, duo de le quali sono mia invenzione, cioè de l'amor d'Amadigi e di Oriana, d'Alidoro e di Mirinda, di Floridante e di Filidora, con le cavallerie che ciascheduno di questi fa per guadagnar la grazia di queste donne; e conduco questi tre amori egualmente e in un tempo istesso al suo desiderato fine, né ho impresa ferma, come ha il dottissimo vostro Ariosto la guerra d'Agramante, ma più imprese, e fatte non in un loco solo, ma in molti.

E allo Speroni, il 26 settembre 1557:

Saperete dunque ch'io ho finiti tutti i miei canti con una descrizione di Notte, e principati con una descrizione de l'Aurora, la qual cosa trovo che ha delettato a la maggior parte di quelli che l'hanno udito¹⁷.

Non occorre moltiplicare i riscontri per riconoscere che la coesistenza di cose e destini molteplici sotto il medesimo cielo vasto e mutevole costituisce una figura primaria, una planimetria fondamentale dell'invenzione poetica¹⁸.

¹⁶ B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, II, Bari 1970, 582-83.

¹⁷ Vd. B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, Venezia, Giolito 1560 (rist. anast. a cura di A. CHEMELLO, Sala Bolognese 2002), 249-50 e 403.

¹⁸ Si tratta di una differente idea di canzoniere rispetto al disegno coeso e ben proporzionato delle *Rime* del Bembo o del Casa, e poco invero si ricava da un'indagine architettonica di precise rispondenze numeriche come quella esperita da G. FERRONI, *Come leggere i tre libri degli Amori di Bernardo Tasso (1534-1537)*, in *Quaderno di italianistica 2011*, Pisa 2011, 99-143. In fondo, la dissidenza dal Bembo, presto rientrata sul piano dei rapporti personali, avrebbe portato il Tasso a discostarsi dall'obbligo di comporre il proprio io nell'esemplarità di un ordine poetico compatto e rigoroso, tanto da sottrarsi anche in seguito ai calcolati disegni d'organizzazione strut-

Chi abbia il gusto delle generalizzazioni potrebbe persino spingersi a dire che a differenza della poesia petrarchesca in cui prevale soprattutto la dimensione del tempo secondo il mito di una fuga irreparabile e bruciante, la lirica rinascimentale sembra coltivare un interesse più acuto e vivo, in un mondo dilatato e moltiplicato dalle scoperte geografiche, per il mistero dello spazio che racchiude in sé una varietà di eventi, di paesaggi e di esistenze.

Vero è che già l'impianto del *Libro primo de gli Amori* risponde a una giustapposizione di segmenti diversi: da una parte un canzoniere «ad imitazione de' moderni provenzali e di messer Francesco Petrarca», dall'altra un florilegio di odi e sonetti pastorali composti seguendo «la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini». Non si tratta però di una bipartizione priva di transiti e rispondenze: nella silloge petrarchista, oltre a un sonetto marittimo di taglio mitologico (CIV) e due sonetti fluviali d'accento votivo (LXIX e CVI), figurano infatti tre capitoli elegiaci su motivi di Tibullo e di Propertio: un compianto funebre (LVIII), un lamento amoroso (XCIII) e un canto pastorale (CIII)¹⁹; nella sezione anticheggiante trova invece ulteriore sviluppo il compianto per la morte di Antonio Brocardo la cui eccellenza di poeta, «forse il migliore» fra altri «men famosi» (CXXII, 3; CXXI, 2-4), appare trasfigurata nel motivo polemico della vittoria di Alcippo su Titiro, nella ricerca di un «antiquo segno» di poesia contro «l'altra via fallace e torta» del ciceronianismo volgare patrocinato dal Bembo («lasciati stare i consigli del nostro padre Messer Trifone, il quale a poetar volgarmente con l'artificio latino mi richiamava», dirà il Brocardo speroniano, «tener volli *altra strada*»)²⁰.

turale del libro di rime persuasivamente descritti da S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria 2006.

¹⁹ Vd. V. DE MALDÉ, *L'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, «Studi secenteschi», 37 (1996), 109-34, in part. 127.

²⁰ Vd. B. TASSO, *Rime*, I, 99-100 e 105-07: «questa sampogna, al cui soave e chiaro | suono talora a le dolc'ombre estive | cantar solea ne l'antenoree rive | Titiro fra' pastor famoso e raro, | vinse Alcippo cantando» (CXXVI, 5-9); «quel faggio, | dov'io vinsi a cantar Titiro ancora» (CXXVII, 5-6); «Alcippo [...] | il più ricco pastor di questi monti, | che Titiro l'altrier vinse cantando» (CXXIX, 9-11). Viene qui ripreso e capovolto il tema del «superare magistrum» al centro del carne votivo *Daphnis ad Faunum* del Bembo (in P. BEMBO, *Carmina*, Torino 1990, 12).

Quel che distingue le due sezioni del *Libro primo* è anzitutto il diverso rilievo poetico attribuito alla profondità diacronica. Nella prima parte, fin dal XVIII sonetto il poeta è tornato a Ferrara dopo il «lungo esilio» dei cinque anni padovani (XVIII; CIII, 34-36) e ricade nell'amore per Ginevra, incontrata verso il 1518 (CIII, CXIII) presso una fonte (IV²¹, XXXIV) e rivista poi tra il 1525 e il '26, poco prima che si sposasse con un facoltoso gentiluomo (XLII, 13-27); così, senza mai riuscire a dimenticarla, l'autore lascia Ferrara (LXV) e, dopo il soggiorno in Francia, vi ritorna sul finire del 1528 (XCVI; CIII, 71: «ritornai qui») riproponendosi di andare oltre quella passione. Né va scordato che il racconto d'amore del *Libro primo* risulta liberamente scandito dagli eventi di quegli anni tumultuosi: la morte di Elisabetta Gonzaga (XVII); la battaglia di Pavia (XLI); l'opera diplomatica di Margherita d'Angoulême (XXVII-XXVIII) e di Gian Matteo Giberti (L-LI); la morte di Ferrante Francesco d'Avalos (LII) e di Florimond Robertet d'Alluye (LVIII, cantata anche da Clément Marot nella *Déploration sur le trespas de Florimont Robertet*); la difesa di Roma nel 1527 (LXXXI-LXXXII); la fine dell'assedio di Napoli nel 1528 (LXXXIII); il progetto di matrimonio tra Federico Gonzaga e Giulia d'Aragona nel 1530 (LXXXIV); il Sacco di Roma (XCVIII); la contesa fra Ercole d'Este e papa Clemente VII per il possesso di Modena e Reggio nel 1529 (CII); il ricordo delle missioni diplomatiche a Roma, in Francia e in Spagna fra la metà del 1527 e la fine del '28 (CIII, 46-57).

All'opposto, la silloge classicheggiante non si pone sul piano della «verità» poetica del vissuto, ma su quello «antiquo» e utopico delle

²¹ Per intendere appieno il motivo dell'innamoramento tramite un'immagine riflessa e sfuggente giova tener conto anche delle avventure di Alidoro e Mirinda nell'*Amadigi* (IX, 18-31: «quelli | non son gli occhi onde Amor così sovente | m'aventa dardi acuti, o pur m'inganno?»); oltre a I, 21; II, 11-14; III, 43-44; IV, 47-48; L, 7-59) e dell'analogo errore di Floridante (XI, 74: «Che baci Floridante altro ch'un'ombra? | Non vedi incauto che t'inganna Amore? | Che questo altro non è ch'un trasparente | vetro, che nulla vede e nulla sente»). Va da sé che alla base vi sia l'interpretazione neoplatonica della figura di Narciso come l'adolescente avventato e inesperto che si perde dietro le ombre della materia in M. FICINO, *De Amore*, VI, 17: «Narcissus quidem adolescens, id est, temerarii et imperiti hominis animus». Ed è il primo grado di un percorso allegorico di educazione di sé.

«fabule», della «prisca suavitas», dell'incanto ingenuo e primordiale di una natura ancora intatta, estranea alla dimensione della storia e sospesa in un tempo ipotetico e assoluto. Al disegno narrativo del canzoniere si oppone così una serie discontinua di variazioni nell'orma plurima e preziosa degli «antiqui inchiostri», secondo il modello dell'*anthologia*, della 'scelta di fiori', posto all'ordine del giorno fra il 1528 e il '30 non solo dalla pubblicazione dei *Lusus pastorales* del Flaminio e del Navagero, ma anche dalle grandi raccolte degli *Epigrammata graeca latine versa* di Johann Soter e di Janus Cornarius²². A segnalare la differenza fra le due parti del *Libro primo*, non è d'altronde solo la pagina bianca interposta «a guisa di muro» per separare la sezione petrarchista dai testi all'antica²³, ma anzitutto l'evidente anacronismo costruttivo su cui si chiude il *Libro primo*: al canto funebre per il Brocardo morto segue la celebrazione del Brocardo tornato in vita nei panni pastorali di Alcippo. È un altro livello di poesia, «altra strada».

Né pare sufficiente una simmetria distributiva per leggere nelle «altre poche rime» all'insegna degli «antiqui poeti» un canzoniere pastorale articolato, come ritiene Giovanni Ferroni, in un doppio ciclo, di Alcippo e di Batto²⁴. Tanto più che il Batto del 1531 – titolare

²² Proprio gli epigrammi dell'*Antologia greca* avevano rappresentato un modello alternativo a quello arguto e pungente di Marziale riproposto anche dalle stravaganze ingegnose della lirica cortigiana. E fra i primi era stato il Navagero a sperimentare strutture epigrammatiche dolci e aperte, rimodulate poi nella sintassi florida e sinuosa del sonetto tassiano: «quum epigrammata lepidissime scriberet, non salsis aculeatisque finibus, sed tenera illa et praedulci prisca suavitate clauderat, adeo Martiali severus hostis, ut quotannis stato die Musis dicato multa eius volumina, tanquam impura, cum execratione Vulcano dicarentur» (P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* [...], Venetiis MDXLVI, c. 48v). Può allora valere come simbolo consapevole di una genealogia stilistica il fatto che il sonetto alle Aure (*Libro primo*, CXL) rielabori un celebre epigramma del Navagero (*Aurae, quae levibus percurritis aëra pennis*) derivato a sua volta da *Antologia greca*, VI, 53. Vd. al riguardo CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, 56-57 n., e G. FORNI, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa 2001, 107-25.

²³ Sono parole che il Tasso userà nel 1555 a proposito della «facciata bianca» da interporre fra due sezioni del *Quarto libro* (vd. B. TASSO, *Lettere inedite precedute dalle notizie intorno alla vita del medesimo*, per cura di G. CAMPORI, Bologna 1869, 151).

²⁴ Vd. G. FERRONI, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria 2012, 27-42.

di un unico sonetto: «Batto, pastor de le superbe rive | de l'alto fiume ove cadeo Fetonte» – è verosimilmente da identificare con il ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio, amico del Tasso fin dai «più giovani anni»; e ciò non solo perché Batto, nativo di Ferrara, offre in voto un possedimento, un «bosco [...] | in mezzo al qual [...] | odesi mormorare un puro fonte»; ma perché nelle *Fiamme* del Giraldi vi è un ciclo di quattro sonetti pastorali in cui compare un analogo «pastore d'Hesperia» che canta «su l'acque | del fiume onde Phetonte Apollo chiama» – il Giraldi stesso – e consacra alle Ninfe un «fonte» e una «selva» proprio come nel sonetto del Tasso; e il ciclo giraldiano si conclude con il rifiuto dello schema votivo della lirica pastorale sulla scorta di *Isaia* 1, 11-17 e *Salmi* 51, 16-17, rendendo ancor più evidente il dialogo sottinteso con l'esperimento tassiano²⁵.

Fin dal *Libro primo*, ciò a cui mira Bernardo Tasso è un sistema di generi letterari su base lirica. Riprodurre in chiave moderna le forme classiche era stata un'ambizione e una ricerca della cultura cortigiana che ora egli cerca di rinnovare su altri presupposti, in contrasto con i fondamenti teorici del petrarchismo normativo del Bembo²⁶. È noto che, in una lettera del 1504 a Isabella d'Este, già Vincenzo Calmeta rivendicava di aver sperimentato «tutte le diversità de rime che in stile materno ritrovare si possano, e molti stili fatti de novo ad emulazione di Orazio». Né certo è un caso che il Tasso ponga mano al-

²⁵ Vd. G. GIRALDI CINZIO, *Le Fiamme. Divise in due parti*, In Vinegia MDXLVIII, cc. 38v-39v. Sui rapporti col Tasso si veda G. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina 1996, 296: «quello amore che ne congiunse di stretta amicizia ne' più giovani anni». Per la datazione del primo nucleo delle *Fiamme* ad anni giovanili va tenuto conto di una lettera al Bembo del 1529: «sonetti e canzoni da me composti mentre ne' miei primi anni arsi d'amoroso fuoco» (*ibid.*, 89). Quanto al superamento della poesia votiva in nome di una devozione tutta spirituale si fa riferimento a «*Hor noi [...] / ti demo d'altra fama, e d'altri honori, / perché non pur t'ardiam Mirrha, et Incensi / o Cervi ti sacriamo, Orsi e Cinghiali, / ma il cor donnanti, e lo 'ntelletto, e i sensi*» (GIRALDI CINZIO, *Le Fiamme*, c. 39v). Del resto, anche il Ferroni, pur sostenendo l'identificazione di Batto col Tasso, osserva che «l'onomatica pastorale non deve necessariamente essere stabile» (FERRONI, *Dulces lusius*, 173 n. e 184-86).

²⁶ Sul sistema «classico» dei generi letterari nella cultura cortigiana si veda almeno P. FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988, 11-18, 39 e *passim*.

l'ode in volgare, puntando però sulla musicalità distesa e cantabile delle rime, in linea con il Brocardo di *Perché, perché il vigore* e con la tesi antibembiana secondo cui «in due lingue ha due arti» e non è quindi possibile trasferire alla poesia moderna le tecniche imitative del latino²⁷.

Si tratta di un orientamento pienamente dispiegato nel *Libro primo e secondo de gli Amori* del 1534. Di fronte all'enciclopedia di generi poetici accolta fra il 1532 e il '33 nelle *Opere toscane* di Luigi Alamanni – *Elegie, Egloghe, Sonetti*, favole mitologiche, *Satire, Salmi, Selve, Inni e Stanze*, – al Tasso importa anzitutto rendere evidente la distanza fra il rifacimento estensivo di schemi classici in quanto, come scrive l'Alamanni, «tutte le lingue son le medesime»²⁸, e la reinvenzione dell'antico a partire dalla specifica materia sonora della lingua volgare. All'esigenza di ribadire la «novità» dell'esperimento può ricondursi il particolare assetto degli *Amori* del '34: l'ampia riflessione introduttiva sull'armonia della rima e il verso eroico; lo stemperarsi della polemica con il Bembo, recuperato come maestro giudizioso e paziente (*Libro secondo*, LXXVII); le tante espunzioni nel *Libro primo* per ricavarne un canzoniere più composto ed esemplare; l'inclusione di una varietà di generi all'antica come «digressioni» e «fabule» entro lo spartito plurimo e aperto del libro: gli *Inni et Ode*, la *Selva in morte* di Luigi Gonzaga, l'*Epitalamio* per le nozze del duca di Mantova, la *Favola di Piramo e di Tisbe*, le *Egloghe* tra cui un'*Egloga piscatoria*, e infine le *Elegie*. Adesso, non solo viene meno la pagina bianca fra canzoniere e testi pastorali del *Libro primo*, ma il sonetto proemiale del *Libro secondo* riprende il voto *A Cupidine*

²⁷ Non solo *Perché, perché il vigore* è adattamento di un modello umanistico, l'elegia *In violas* del Poliziano, proprio come l'ode *All'Aurora* del Tasso si rifà all'*Hymnus in Auroram* del Flaminio, ma anche la scelta metrica del Brocardo, abbA acccdD, risulta affine a quella della prima ode tassiana, abbA aCdDcC (vd. C. SALETTI, *Una fonte quattrocentesca di Antonio Brocardo: il Poliziano*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*, Pavia-Como 1987, 157-63, e V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di F. CALITI e R. GIGLIUCCI, II, Roma 2006, 151-64). Per le «ragioni» teoriche del Brocardo si veda invece FORNI, *Forme brevi della poesia*, 95-104.

²⁸ L. ALAMANNI, *Opere toscane*, Lugduni 1532, c. *2v.

(*Libro primo*, CXLV) prefigurando un'ibridazione di sottogeneri poetici e una mescolanza di registri inventivi per allentare l'autobiografismo lirico in uno sguardo lieve e aereo sulla molteplicità dell'esistenza, sulla pluralità degli «amori», lungo una «scala» che dalle ombre del «senso» sale verso il «cielo»²⁹.

Fin dalla sostituzione delle rime di «sdegno», tutte espunte dal *Libro primo*, con la figura proemiale di «Amor pien d'ira e di dispetto», nel *Libro secondo* si afferma invero un gusto per la trasposizione mitologica che addolcisce i quadri del racconto di sé e anima dall'interno gli sfondi naturali dilatandoli in una spazialità vasta e illimitata. A riproporsi, con implicazioni anche strutturali, non è soltanto l'ottica dall'alto su «l'opre varie de' mortali», ma pure il motivo del volo del pensiero, ormai slegato dal tema della distanza dell'amata come era in gran parte nel *Libro primo* (LXVII, LXVIII, LXX) e riletto invece in termini più larghi e filosofici, tra lucreziani e platonici³⁰. E basti qui il rimando al duplice «cercò» dell'elogio di Vittoria Colonna: «ne' larghi prati | de la Filosofia [...] | cercò le parti riposte e nascose, | per trovar i principi de le cose. | Ma pieno ch'ebbe l'ampio e ricco grembo | del suo chiaro intelletto [...], | appesa di Platone al caro lembo | cercò di poesia le scole elette» (*Libro secondo*, LXII, 60-71).

A ben guardare, nel *Libro secondo* si susseguono tre fondamentali nuclei poetici: la sublimazione spirituale dell'amore per Ginevra (XVI, XXVII, XXXII) che porta a rompere il «giogo» del «senso» (XLIII-XLVII); il canto per Vittoria Colonna come modello, si badi, di ascesi religiosa e di contemplazione del divino fondata sul contrasto fra «senso» e «ragione»: «a contemplar Iddio volta vi sete, | e co'

²⁹ Analogamente, nel *Libro secondo* l'egloga *Alcippo* sviluppa sul piano del mito bucolico l'epicedio petrarchista per il Brocardo e l'egloga *Davalo* («il bel marmo adorno | faccia di lieti fior») svolge in chiave pastorale il sonetto LII del *Libro primo* per la morte del D'Avalos («spargi mesta di fiori il marmo»).

³⁰ Sul motivo lucreziano del volo del pensiero tra Bernardo e Torquato Tasso si veda G. FORNI, *Le rime tassiane urbinati*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la corte dei Della Rovere*. Atti del convegno di Pesaro-Urbino, 18-20 settembre 1996, a cura di G. ARBIZZONI, G. CERBONI BAIARDI, T. MATTIOLI, A. T. OSSANI, Ancona 1999, 169-84, in part. 171-76.

santi pensier chiaro scorgete | quel ch'a noi fa l'ombra del mondo oscuro» (XXXVII, XLIX-LIII, LVIII-LXV); e infine il passaggio dall'«ardente voglia», dall'«antico ardore» per Ginevra (LIV, LXX) al «novo foco», al «novo, gentile, alto desio» per Tullia d'Aragona culminante col «piacer vero» della voluttuosa canzone conclusiva alla Notte (LXXXI-XC). Come si spiega, però, che al dualismo di «senso» e «ragione» venga poi ad aggiungersi un nuovo e più alto amore «da cui s'impara | la via di gir al ben perfetto e vero» (LXXXIX, 9-10)? Per rispondere conviene soffermarsi su un verso per Ginevra ormai sposa: «ai tre gradi di ben vero v'alzate» (XXV, 4). Quali siano questi «tre gradi» può desumersi ad esempio dal sommario dell'*Argumentum in Platoniam Theologiam ad Laurentium Medicem* di Marsilio Ficino:

Tres contemplationis Platonicae gradus.

Tres vero sunt praecipui contemplationis Platonicae gradus. Primus quidem a corpore per animam ascendit ad Deum. Secundus autem consistit in Deo. Tertius denique ad animam corpusque descendit.

Tre gradi de la contemplazione Platonica.

Tre sono i gradi de la Platonica contemplazione: il primo dal corpo per l'anima ascende a Iddio; il secondo in Dio consiste e si ferma; il terzo finalmente a l'anima e al corpo discende³¹.

Come già osservava Edgar Wind, la dialettica platonica ha struttura circolare e prevede un ritorno sulle forme pure, luminose del sensibile sotto il segno del mito. È appunto questo l'ultimo grado di contemplazione:

sensibilia omnia multo clarius in luce intelligibili tamquam in primo fonte refulgent

³¹ Vd. M. FICINO, *Opera [...] omnia*, Basileae MDLXI, t. I, p. 707, e Id., *Tomo primo delle divine lettere [...]*, tradotte in lingua toscana per M. F. FIGLIUCCI senese, In Vinetia MDXLIX, c. 161r. Non è improbabile che anche i «tre amori» dell'*Amadigi* siano da ricondurre a uno schema articolato su «tre gradi» che culmina nella «favola tutta allegorica» di Floridante all'insegna del mirabile e del meraviglioso (vd. B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, 249-250, 257 e 578). Un volgarizzamento

le cose sensibili molto più chiaramente ne la intelligibil luce, come in un primo fonte, rilucono³²

Si vede bene allora quale sia la struttura del *Libro secondo* e che cosa rappresenti l'eros primigenio, il mito pastorale, il «lume de la bella notte», da leggere forse sotto il segno neoplatonico degli *Inni orfici* («Nox quae lucem emittis»). È l'ascesi spirituale al vero bene che ritorna sulle forme pure, elette dell'esistenza e «al corpo discende»; è un guardare *dentro* le cose del mondo con l'occhio dell'anima: «mirate dentro, o miseri mortali, | ov'è più bello il bello e più gentile». Di qui anche la ricerca di «vaghezza» armonica, sensibile della lingua volgare.

Non sorprende allora che nel *Libro terzo* si faccia ancora più stretta la commistione fra poesia petrarchista e rime all'antica, e più varia la pluralità di figure, vicende e personaggi entro spazi tersi e sconfinati: «mirando [...] | tutte le cose di che 'l ciel s'adorna, | e l'ordine del mondo, e gli elementi» (*Libro terzo*, XI, 30-32). Né certo è un caso che il canto per la moglie Porzia de' Rossi nei panni della ninfa Antiniana prenda ora le forme classicheggianti dell'ode (XXIX, XXXV) entro una serie di rime petrarchiste di stampo platonico (XXV-XXVIII e XXX-XXXI). Non meno significativo è l'epilogo affidato a una serie ascendente di tre testi lunghi – l'epistola *Al Vescovo di Brescia*, la *Canzone a l'anima* e le ottave *Per la signora donna Iulia Gonzaga*, – perché anche qui il naturalismo lucreziano si salda all'idealismo platonico nel prefigurare il «piacer perfetto e vero», la «voluptà» di un perenne idillio spirituale:

Felice voi, ch'a bianco cigno eguale,
con sì nobil desio, montagne e mari

della *Theologia platonica* del Ficino era del resto fra i progetti dell'Accademia della Fama nel 1558 (vd. *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili, et in varie lingue ha da mandare in luce l'Academia Venetiana [...]*, Nell'Academia Venetiana MDLVIII, c. E2r).

³² Vd. FICINO, *Opera [...] omnia*, t. I, p. 713, e ID., *Tomo primo delle divine lettere [...]*, c. 171r-v. Sulla dialettica neoplatonica si consideri almeno E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1971.

sotto lasciando, e i foschi e tenebrosi
 lochi del mondo, al ciel spiegando l'ali
 [...]
 lieto poggiate a quell'eterna vita;
 e di diletto pien, le sante sponde
 ch'adornano di Dio l'alta magione
 gite cercando con la mente ardità.

(*Libro terzo*, LXV, 8-11 e 16-19)

Ed è la «vivida vis animi» che per Lucrezio può condurre il pensiero oltre i «flammanzia moenia mundi» (*De rerum natura*, I, 62-83).

Così, archiviati i moti d'inquietudine e d'insofferenza del *Libro primo*, la poesia di Bernardo Tasso poteva infine proporsi come revisione eclettica e mondana del classicismo petrarchesco del Bembo sotto il segno di un platonismo più libero e di una corporeità trasfigurata nella luce utopica e primaverile di una rinascita «età dell'oro». E certo il Tasso fu il capofila di quella generazione di poeti dell'età farnesiana che, dopo il Bembo, si proposero di andare oltre l'esempio del Petrarca piegando il linguaggio introspettivo del *Canzoniere* al registro fiorito dell'encomio, dell'idillio, dell'evidenza scenografica, attraverso agili recuperi eruditi di memorie classiche³³. Così, con i loro fregi mitologici d'ascendenza oraziana, le stanze *Per la signora donna Iulia Gonzaga* poste a chiusura del *Libro terzo* preludono alle *Stanze per il ritratto di Giulia Gonzaga* e alla *Ninfa Tiberina* di Francesco Maria Molza – pubblicate nel dicembre del 1538 in coda alle *Rime del Brocardo et d'altri autori* – e alle analoghe *Stanze sopra il ritratto di Giulia Gonzaga* di Gandolfo Porrino. Alla narratività appartata ed esemplare del *Canzoniere* subentra ora la formula celebrativa e socializzante del gareggiamento poetico: per le nozze di Settimia di Mantaco il Tasso scrive la canzone *Donna gentil, tant'è il favor che piove*, in gara col Porrino, il Molza, il Cappello e il Casa, «ad istanza d'un Principe de' Farnesi»; analogamente, egli

³³ Per un quadro del classicismo farnesiano si rimanda a G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa 2011, 119-63, e *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, Milano 2004, 339-82.

dedica un'ode, due canzoni e quarantanove sonetti a Margherita di Valois, «donna [...] degna d'ogni reverenzia et d'ogni meraviglia, le cui singolari qualità hanno mosso il Reverendissimo Farnese a far che gli onori di questa virtuosissima Signora siano cantati da più nobili et alti intelletti che non è il mio, cioè da Monsignor da la Casa, dal Caro et dal Capello»³⁴. Per il Tasso, sono gli anni del «colto, vago e diletto stile» (*Ode*, XVIII, 132).

Tuttavia, man mano che quegli «anni d'oro» perdevano il loro splendore prendeva rilievo, tra *Libro quarto* e *Libro quinto*, il profilo antidiluvico del poeta invecchiato, stanco, disilluso, oppresso dalla Fortuna: «ma la neve del tempo, che m'imbianca | le già mature tempie | e che di cresphe m'empie | la carne afflitta e stanca [...]» (*Ode*, XVII, 25-28). È l'amaro, solitario ritratto di sé come «smarrito e sconcolato pellegrino» che si delinea già nelle odi autobiografiche degli anni Quaranta (XIX, XXIV) per imporsi poi nell'ode *Al Fato* (XLI), nelle due *Alla Fortuna* (XLII, XLIII) e nella tarda canzone *Con voglia cruda oltre l'usato e fella*³⁵. Di pari passo, fin dalla metà degli anni Quaranta lo stile «alto e canoro» dell'ode si apriva al linguaggio dei Salmi e delle epistole di Paolo: prova ne sia «dolcemente lodate | l'altissimo Signor, la cui pietate | immensa et infinita, | con la potente e forte | mano, ha ritolto a la rabbiosa morte | [...] | la desiata e venerabil vita | di quel vecchio onorato» (*Ode*, XXIX, 34-41, per François de Tournon); oppure: «col bel raggio | del tuo sommo voler, possente e forte | di dar morte a la morte, | non pur di farle oltraggio, | di far lieto e giocondo | l'abisso oscuro, e far abisso il mondo» (*Ode*, XXX, 49-54); o anche: «il nome santo | lodate del Signore, | che 'l mondo e 'l Ciel così governa e regge | come le care gregge | governa a tutte l'ore | e 'l suo paterno ovil saggio pastore» (*Ode*, XXXII, 25-30)³⁶.

³⁴ B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, 90 (lett. a Sperone Speroni del 20 marzo 1553).

³⁵ Vd. *Scelta di rime, di diversi eccellenti poeti*, di nuovo raccolte, e date in luce, In Genova M.D.LXXIX, 109-17. Si tratta di una «dolorosa canzon» autobiografica con cui Torquato Tasso dialogherà poi nella canzone *Al Metauro*.

³⁶ Per la «potente e forte mano» si veda *Ps* 89, 13; per il «saggio pastore», *Ps* 23, 1-3; per «ritolto a la rabbiosa morte» e «dar morte alla morte», *Rom* 6, 6-10 e *Col* 2, 12-14. Sulla spiritualità di Bernardo Tasso giova tenere conto di A. BARBIERI, *Ber-*

Così, tra il febbraio e il giugno del 1557, il «peregrino errante» delle ultime odi, perseguitato da numi avversi e implacabili, poteva infine riflettersi capovolto nell'io derelitto e sofferente della tarda raccolta dei *Salmi* dove la fermezza stoica di fronte alla sventura trova il suo adempimento nell'appello filiale e fiducioso al «paterno amore» di Dio. Si paragoni ad esempio l'esordio dell'ode *Al Fato* scritta durante una lunga convalescenza nei primi mesi del 1555 con l'avvio del *Salmo primo* composto due anni dopo:

Al Fato (XLI)

A che con tal furore
gli strali avventi del tuo fiero orgoglio
in questo afflitto core?

Salmo primo

Perché, sommo Motore,
in me de l'ira tua gli strali avventi
sì acuti e sì pungenti?

Ha certo ragione María Luisa Cerrón Puga quando identifica nell'ode *Al Fato* «el primer paso de la transformación de la materia pagana en espiritual»³⁷. Ma anziché un avvicendamento di temi diversi

nardo Tasso in odore di eresia, «Studi tassiani», 48 (2000), 67-71; A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*. Atti del XV Convegno Internazionale di Studio (Verona, 16-19 ottobre 2009), Fasano 2012, 159-218; F. ZULIANI, *Annotazioni per lo studio delle convinzioni religiose di Bernardo Tasso*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 49 (2013), 1, 237-50; R. MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura dei Salmi*, in *Quaderno di Italianistica 2014*, Pisa 2014, 57-90; G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Evan-gelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, diretto da E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli 2016, 253-319; G. FORNI, *Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento*, «Arch. italiano per la storia della pietà», 31 (2018), 49-73.

³⁷ Vd. M. L. CERRÓN PUGA, *Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, «Crítica del texto», 15 (2012), 1, 127-85, in part. 156-57. Per la datazione dell'ode *Al Fato* si considerino i vv. 23-25 («Di percuoter quest'alma | non ti bastava assai, | ch'ancora il corpo fral piagato m'hai?») accanto alle lettere scritte da Roma il 15 febbraio 1555 ad Alessandro degli Orazi, a Giacompo Gigli e a Camillo dalla Croce: «volesse Dio che così mi potessi risanare de l'animo, come spero d'esser tosto resanato del corpo, il quale è già in uno certo stato di convalescenza, che m'assicura di salute; e s'io avessi purgati così i mali umori della

si direbbe piuttosto che il rivestimento mitologico lasci intravedere a un tratto la medesima sostanza spirituale configurata nella poesia precedente in termini di ritorno luminoso e utopico sulla corporeità. Se così non fosse, resterebbe invero tutta da spiegare la scelta inedita e anzi incongrua di svolgere una commossa preghiera a Cristo entro la cornice classicheggiante di un'invocazione al Fato (*Ode*, XLI, 46-59). D'altra parte, a conferma di una durevole fedeltà alle ragioni di un classicismo cristiano libero e inventivo, neppure nei *Salmi* il Tasso rinuncerà al proprio sincretismo platonizzante e il modello biblico continua a convivere fino all'ultimo con il mito classico in una sorta di scambio di piani per cui adesso è il dettaglio anticheggiante a spiccare sul fondo della devozione e della preghiera a Dio. Nel nuovo quadro religioso dei *Salmi* rientrano a buon diritto anche le «favole» del classicismo in quanto codificano figure ed esperienze proprie di un «vecchio uomo» che deve rinnovarsi nel suo intimo alla luce di una rivelazione insieme trascendente e personale: «Ben degno far me 'n puoi, | se col foco gentile | ch'arde de' servi tuoi | il cor contrito, umile, | arder l'alma mi vuoi, | onde in nuovo uomo mi rivesta poi» (*Salmi*, III, 7-12). Al centro del discorso lirico vi è ora il richiamo alla necessità interiore di «induere novum hominem» secondo la cristologia paolina di *Rom* 6, 6-10, *Col* 3, 9-10 ed *Eph* 4, 22-24, posta a fondamento, vent'anni prima, della teologia eterodossa e ormai sconfitta dell'evangelismo italiano. E a rendere evidente una consonanza con lo spiritualismo *alumbrado* di Juan de Valdés basterebbe già l'appello costante al «vivo raggio» di Dio perché «allume» la «cieca mente» e «disgombre» l'opacità dei «pensieri umani» vincendo la «fragil natura» dell'uomo sempre «inchinata al male»³⁸.

mente come ho quelli del corpo, sperarei, perch'io vivessi ancor trent'anni, di viver sano; ma non trovo via di purgar quelli, per molto che me n'affatichi [...]. Il fastidio de l'animo è una grandissima infirmità, da la quale spesse volte ne nascono molt'egritudini del corpo: è dura cosa il cader d'una prospera in una avversa fortuna» (B. TASSO, *Lettere. Secondo volume*, 143-44). Per i tempi di composizione dei *Salmi* va invece richiamato PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, 145.

³⁸ Sul rapporto fra la lirica sacra del Tasso e le istanze religiose dell'evangelismo si rinvia a FORNI, *Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento*, 60-66.

Archiviata l'età più libera e ambigua di Paolo III, una generazione di solida cultura umanistica, cosmopolita, tollerante, aperta all'Europa, persuasa che la verità potesse ammettere e conciliare una pluralità di vie e forme differenti, nel volgere di pochi anni si era trovata presa in un ampio, sistematico processo di disciplinamento religioso e culturale che investiva sempre più anche l'ambito letterario e non lasciava nulla d'immutato. Più che una risposta a disgrazie personali o al lutto per la perdita della moglie, forse i *Salmi* del Tasso vanno interpretati prima di tutto come rivendicazione poetica della libertà dell'uomo interiore, della «libertas christiana», in un tempo turbato e ostile di rigori e di sospetti in cui il Sant'Uffizio, dopo l'elezione di Paolo IV nel 1555, diventava la più autorevole istituzione del Cattolicesimo³⁹. Né pare credibile che, rifacendosi alla *Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta* di Marco Antonio Flaminio come già notava il Pintor⁴⁰, il Tasso urbinato dei *Salmi* potesse davvero ignorare l'orientamento filoprotestante del suo autore, se già nel 1555, in un'opera dedicata proprio alla corte di Urbino, Girolamo Muzio censurava apertamente la *In librum psalmorum brevis explanatio* ascrivendo il Flaminio a «quella fallacissima scuola, la qual non vuole che le opere nostre siano di alcun merito, né che alla giustificazione nostra in alcun modo concorrano»⁴¹.

Vero è che la novità più rilevante dei *Salmi* tassiani consiste nel fatto di non attenersi alla formula consueta del volgarizzamento poetico di singoli canti biblici, ma di essere piuttosto una libera rimeditazione personale ispirata al primato del «libro» interiore, ad un'intima «esperienza» di fede che rende viva e presente la parola di

³⁹ Al riguardo si veda ora la sintesi delineata da M. FIRPO, *La presa di potere dell'Inquisizione romana (1550-1553)*, Roma-Bari 2014.

⁴⁰ Vd. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, 147-50. Non è peraltro improbabile che il Tasso dei *Salmi* abbia avuto presente l'intero percorso del Flaminio, dalla *In librum psalmorum brevis explanatio* del 1545 alla *Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta* del '46 fino alla reinvenzione poetica personale dei *Carmina de rebus divinis* del '50.

⁴¹ Vd. G. MUZIO, *Tre testimoni fedeli. Basilio Cipriano Ireneo*, In Pesaro 1555, cc. 36v-37r e 56r. Sui punti di contatto fra i *Salmi* del Tasso e la spiritualità eterodossa del Flaminio si veda ancora FORNI, *Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento*, 67-72.

Dio, al modo dell'*Evangelio di san Matteo* di Juan de Valdés, delle *Meditazioni et orazioni formate sopra l'epistola di san Paolo ai Romani* o dei *Carmina de rebus divinis* del Flaminio editi a Parigi nel 1550 e dedicati, come la silloge tassiana, a Margherita di Valois. Ed è una possibilità nuova di poesia che, staccandosi da una tradizione consolidata di parafrasi poetiche dei salmi, implica la preminenza dell'illuminazione personale sulla lettera del testo sacro, nel segno di una lirica ispirata e profetica «sì ch'io vada di pari | a quei spiriti che qui ti fur già cari» (*Salmi*, XIII, 29-30).

A ben guardare, quello dei *Salmi* non è affatto un esito sorprendente e anzi, in una veduta d'insieme, si potrebbe dire che già con la sezione all'antica del *Libro primo* la lirica di Bernardo Tasso prospettava l'utopia di una spiritualità dolce e affettuosa che, pur arricchendosi di ragioni molteplici, si mantiene poi sempre coerente fino agli ultimi anni, all'insegna di un classicismo cristiano aperto e creativo, costantemente animato da un mito edenico d'innocenza primordiale da riproporre e rivivere entro un'eletta, spontanea forma del quotidiano.

A voler concludere con un esempio tardo e dimostrativo di una sostanziale continuità d'ispirazione, si potrebbe trascrivere un limpido esercizio della vecchiaia pubblicato postumo nel 1579:

Nisa, sol del mio core unica chiave,
con Silvia congiurata a le mie pene,
sola a la mandra mia per fuoco viene
quand'ella forse il suo vivo non have.

E dice: «Il darne a me non ti sia grave»,
e vermiglia nel dir tutta diviene;
intanto a me per le gelate vene
scorre un dolce d'amor fuoco soave.

«E puot'esser», dich'io, «che pure un poco
non senti, anima mia, di quello ardore
ch'entro l'alma mi strugge a poco a poco?»

Ride ella, io rido, e sì m'aiuta Amore
ch'io l'abbraccio e la bacio, et indi il foco
ella in man se ne porta, io dentro il core⁴².

⁴² *Scelta di rime, di diversi eccellenti poeti*, 102.

Già è significativo che si tratti di un'ultima variazione sull'antico, nell'orma dei «boni poeti greci e latini». Chi volesse allestire un commento dovrebbe infatti prendere in esame la genealogia originaria dell'invenzione tenera e arguta: da *Antologia greca*, IX, 15 alle versioni rinascimentali di Matthias Bergius (*Huc properate omnes qui ardentem quaeritis ignem*) e di Andrea Alciato (*Qui cineres et ligna paras comburere flammis*), ed anche da *Antologia greca*, XVI, 209 agli epigrammi di Porcio Licino e Valerio Edituo tramandati da Gellio in *Noctes Atticae*, XIX, 9. Non si creda che il ventaglio dei modelli sia troppo vario e disperso per essere tutti implicati nell'officina di un solo sonetto giacché basta aprire una delle tante scelte degli *Epigrammata graeca latine versa* per trovare quei testi ordinati in una catena illustre e paradigmatica di riscritture e di varianti poetiche, a cui il vecchio Tasso non fa che aggiungere a gara, ancora una volta, la propria voce di moderno, il proprio intenso rifacimento volgare in chiave d'idillio patetico⁴³. Fin dalle prove classicheggianti del *Libro primo*, alla base vi era un senso nuovo, discontinuo della temporalità in cui ciò che conta è l'intensità vitale dell'istante, il culmine sospeso del desiderio al di sopra della gioia e del dolore, la carica utopica del frammento che allude a una pienezza che manca, a una vita diversa e più alta. «La verità continua a vivere nell'illusione, e dalla copia sarà ricostruito l'originale», si sarebbe detto qualche secolo dopo⁴⁴.

Pur nella molteplicità dei suoi sviluppi, la lirica di Bernardo Tasso possiede un'intima coerenza all'insegna di un classicismo cristiano libero e inventivo. Il saggio ripercorre le diverse stagioni della poesia di Bernardo Tasso per mettere in luce i suoi tratti particolari e inconfondibili nel quadro del petrarchismo rinascimentale.

⁴³ Vd. ad esempio *Selecta Epigrammata Graeca latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris*. Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plusquam quingenta Epigrammata, recens versa, ab A. ALCIATO, O. LUSCINIO, ac I. CORNARIO ZUICCAVIENSI, Basileae mense Aug. M.D.XXIX, 52-54.

⁴⁴ Vd. al riguardo G. FORNI, *Inquietudine e modernità del petrarchismo rinascimentale*, in *Ezio Raimondi lettore inquieto*, a cura di A. BATTISTINI, Bologna 2016, 139-47.

GIORGIO FORNI

Despite the multiplicity of its developments, Bernardo Tasso's lyric poetry possesses an internal coherence in the spirit of a free and inventive Christian classicism. The essay retraces the different seasons of Bernardo Tasso's poetry in order to show its particular and unmistakable traits within the framework of the Renaissance Petrarchism.

Articolo presentato nel settembre 2020. Pubblicato online a dicembre 2020.

© 2020 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia

Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative

Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0

Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno V, 2 - 2020

DOI: 10.6092/2499-8923/2020/5/2913