

*Lo Stracciafoglio*

Rassegna di italianistica

N. 13



Francesco Hayez, *La monaca* (Pinacoteca di Brera)



*Lo Stracciafoglio*

Rassegna di italianistica

Redazione: Domenico Chiodo, Andrea Donnini, Paolo Luparia, Massimo Scorsone, Rossana Sodano.

N. 13

TESTI

- F. S. De Rogati, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata* (1784) 5  
a cura di Domenico Chiodo
- da T. Valperga di Caluso, *Masino VI* (1791) 21  
a cura di Domenico Chiodo
- da C. I. Frugoni, *Opere poetiche* (1779) 29  
a cura di Domenico Chiodo
- La monaca di Monza - ASV - Fondo Borghese (1604) 33  
introduzione di Domenico Chiodo  
a cura di Massimo Scorsone
- J. Sannazzaro, *De partu Virginis II* (1526) 39  
a cura di Andrea Donnini

RUBRICHE

- Filologi ai rostri! 57  
P. Luparia, *Tra “pensieri” e “sogni” del Tasso (in margine all’Edizione Nazionale delle Rime amorose)*
- Proposte di correzioni e aggiunte al Grande Dizionario della Lingua Italiana 87  
**atomo, opilego, roboratore**



## Introduzione

Al principio del 1770, reduce dai trionfi in terra tedesca, Niccolò Jommelli faceva ritorno in patria; a celebrare l'evento il teatro San Carlo decise di allestire un nuovo spettacolo operistico con musica originale e Saverio Mattei pensò a un'Armida. Il Maestro acconsentì di buon grado ma pretese che venisse redatto un nuovo libretto, rifiutando evidentemente di inserirsi nel novero dei musicisti che in quegli stessi anni si diedero a intonare libretti esistenti o a comporre in forma di pasticcio. Mattei incaricò allora un giovane di talento, Francesco Saverio de' Rogati, suo discepolo, di redigere un libretto di nuovo conio, ma nel contempo imponendogli di adeguarsi alle richieste della direzione del teatro e, ovviamente, a quelle del compositore. Anni dopo il librettista, cui Mattei chiese di ripubblicare in una più dignitosa veste editoriale la sua *Armida*, tornò su tali circostanze scrivendo una lettera-trattato, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, indirizzata appunto al Mattei e dalla quale caviamo queste notizie, ma anche spunti critici che mi pare possano essere utili a riflettere sulla pratica del comporre versi per musica.

La singolare coincidenza che ci presenta in De Rogati l'autore del libretto di un'Armida melodrammatica e nel contempo un serio letterato impegnato in uno studio sulla tradizione dei rifacimenti operistici della vicenda narrata nella *Liberata* rende infatti le sue *Riflessioni* degne di attenzione. Esse furono stampate nella seconda parte del II volume della sua opera più importante, ovvero le *Odi di Anacreonte e di Saffo*<sup>1</sup> volgarizzate in eleganti strofette di sapore metastasiano e corredate di un dotto commento che ci fa conoscere l'autore tutt'altro che un semplice orecchiante della lingua e della cultura ellenica; a tali passioni giovanili dovette poi rinunciare dedicandosi invece a un'attività di giurista e di funzionario nelle istituzioni del Regno, fino alla nomina di giudice della Corte di Cassazione. Al di là del resoconto sulle circostanze della composizione del libretto già sopra ricordate e l'immane protesta relativa ai tentativi, vani, di sottrarsi a "questo spinoso lavoro" (commissionato ad aprile con l'obbligo di mettere in scena l'opera il 30 maggio "giorno sacro al nome del nostro augusto Sovrano", Ferdinando di Borbone ovviamente) sono già interessanti alcune notazioni preliminari sui vincoli imposti al librettista, in particolare l'obbligo di comporre l'opera in tre atti e "di fissare il colpo di scena, e l'azione più interessante, qual è la partenza di Rinaldo, l'abbandono di Armida, e la distruzione del palazzo incantato in fine del II atto del dramma". Tale obbligo, costringendo ad anticipare quello che, soprattutto nella tradizione napoletana, era il finale naturale di un'Armida

*abbandonata*, rendeva il terzo atto una sorta di appendice superflua, comportando un lieto fine che De Rogati risolse mettendo in scena la vittoria di Rinaldo sugli incanti della selva di Saron, ma così, di fatto, rappresentando nel terzo atto “un'altra azione, che può servire d'episodio alla principale”, la quale di per sé era già giunta allo scioglimento nei due atti precedenti. Vi è poi un problema che sempre angustiò quanti intesero trasporre in dramma musicale la vicenda tassiana degli amori di Rinaldo e Armida: se si seguisse l'intreccio originale fissando l'azione all'isola di Fortuna, non si potrebbero avere che “quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere”, e così si verrebbe meno “al canone inviolabile de l'odierno teatro in musica, in cui debbono non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo e da una prima donna, da un secondo uomo e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore, e da una ultima parte, che per uso si fa eseguire da una donna, o da qualche mediocre eunuco”. Ecco così che, come già altri prima di lui, De Rogati fissa “il luogo dell'azione non già nell'isole fortunate, ma nel castello d'Armida” e introduce, come aveva fatto Francesco Silvani<sup>2</sup>, Erminia (vestita con le armi di Clorinda), Tancredi e Rambaldo realizzando così il canonico insieme vocale in cui il solo Tancredi è voce tenorile mentre tutti gli altri personaggi (compreso Ubaldo!) si muovono nel registro sopranile.

Alle imposizioni della direzione del teatro si sommano poi quelle del “maestro di cappella”, la collaborazione col quale è resa difficile dalla ristrettezza dei tempi che impedisce di “comporre scambievolmente la poesia e la musica”, ma di cui si devono seguire rigidamente le prescrizioni che fissano per ogni personaggio il numero delle arie e il momento in cui vanno eseguite, costringendo il librettista a introdurre digressioni e rallentamenti dell'azione che finiscono per distrarre lo spettatore, facendogli perdere “il filo delle idee” con il rischio che “gli si dissipi l'illusione”. *Le Riflessioni* di De Rogati ci presentano insomma al vivo l'imbarazzo del giovane librettista che si trova combattuto tra le proprie convinzioni teoriche di arcade fervente seguace metastasiano e la pratica teatrale che delle unità di luogo, tempo e azione fa un ben minimo conto e non è certamente disposta a sacrificare loro l'esigenza principale: che “gli uditori partan contenti; e raddolciti da quel pezzo di musica”.

L'impostazione teorica delle *Riflessioni* restituisce un quadro un po' attardato su posizioni metastasiane e arcadiche, con la contrapposizione tra una concezione ‘francese’ del melodramma, che vuole “che si debbano attingere i soggetti da' fonti favolosi” sottraendosi in tal modo alle “strette regole dell'unità” per poter dare “tutto l'agio alla poesia, alla pittura, al ballo, e alla musica, di fare uno spettacolo che diletta i sensi, anzi il più bello che abbia adesso l'Europa culta”; e invece l'idea, promossa da Zeno e Metastasio, e da Saverio Mattei mentore di De Rogati, “che l'opera d'Italia più che quella di Francia sia la stessa che la tragedia greca”. L'imposizione di un soggetto favoloso e non storico, “una favola diciam così della moderna mitologia”, tolse dunque fin da principio all'autore la possibili-

tà di cimentarsi nel dramma musicale di ascendenza più nobile, nel quale “l’esposizione delle umane azioni, o vere e verisimili”, muove lo spettatore “all’illusione, ch’è l’anima degli spettacoli teatrali”. La requisitoria contro il ‘favoloso’ è risoluta, come la protesta per essere stato costretto a reintrodurre “sì fatte bassezze” nel suo libretto: “Oggi mai sente anche il volgo, che ama sempre il meraviglioso e il sorprendente, che l’ombra, le furie, la verga magica, le tempeste, i fulmini, i lampi, la reggia incantata, il carro portato a volo da’ draghi, e tutte le macchine e le apparizioni siano cose senza interesse e di pochissimo effetto, giacché essendo cose fuor della natura, l’illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti”.

Le *Riflessioni* di De Rogati sono insomma un’autocensura rigidissima e minuziosa fino al dettaglio; soltanto “l’esito felice della musica” e la “felice esecuzione de’ cantanti di primo ordine” (Giuseppe Aprile-Rinaldo e Anna de Amicis-Armida) ha potuto salvare lo spettacolo e “occultare la debolezza del poeta”. Ma è davvero condivisibile tanto esibito disprezzo per il proprio parto giovanile? Dell’*Armida abbandonata* di Jommelli è oggi disponibile una versione registrata sotto la direzione di Christophe Rousset per cui è possibile farsi un’idea più concreta dei risultati raggiunti dall’opera di De Rogati; per quanto a me pare, nell’ambito delle riduzioni musicali dell’episodio tassiano il dramma del giovane librettista napoletano è tutt’altro che scadente, ne è anzi una delle prove migliori, e anche le relative *Riflessioni* mi pare che meritino di essere conosciute.

## NOTE

1. F. S. DE ROGATI, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, in ID., *Le Odi di Anacreonte e Saffo*, vol. II pp. 219-254, Colle, nella Stamperia di Angiolo Martini e Comp., 1783; il libretto dell’*Armida abbandonata* segue alle pp. 255-318.
2. Francesco Silvani, autore oggi presso che sconosciuto, conobbe nei primi decenni del Settecento una fama e un successo davvero sorprendenti, e non soltanto come autore di libretti per musica: si pensi che il repertorio opac-sbn riconduce a lui circa 400 titoli di pubblicazioni. Nella storia delle interpretazioni melodrammatiche della vicenda di Armida, cui Silvani dedicò ben due libretti (*Armida abbandonata* e *Armida al campo*), tale autore tiene un luogo di rilievo, in quanto lo si può indicare come il maggior interprete della versione rococò del personaggio: cfr. in proposito D. CHIODO, *Armida da Tasso a Rossini*, Manziana, Vecchiarelli, 2018, pp. 94-104.

DOMENICO CHIODO





Francesco Saverio De Rogati, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*

Pregiatissimo amico.

Napoli 10 Gennaio 1784

Voleva io pure che il mio dramma intitolato *l'Armida abbandonata* rimanesse sepolto nell'oblio fintanto almeno che in tempi più felici avessi abbastanza d'ozio da ritoccarlo e renderlo migliore, anzi che ristamparlo tale quale vide la luce la prima volta senza mio nome nella primavera del 1770. Ma come avviene ne' figli adulti, che difficilmente si pieghino alle paterne correzioni, o per la pazienza che manca a questi per emendarli, o per la docilità di cui non soglion quelli abbondare nel ricevere le opportune istruzioni, così ho esitato lungo tempo se dovessi dargli luogo nel picciolo saggio di poesie che appongo dopo le mie versioni d'Anacreonte e di Saffo. Voi, pregiatissimo amico, ad onta de' miei dubbi e senza voler sentire le mie ragioni imperiosamente mi avete costretto a pubblicarlo. Eccovi ubbidito: ma ora, che non è più tempo di tornare indietro, soffrite almeno ch'io vi palesi ingenuamente i motivi che m'inducevano a non secondare il vostro piacere, affinché da voi non venga attribuita ad inurbanità la mia ...<sup>1</sup>, e affinché il pubblico non ignori che l'amor di padre non mi seduce e non mi acceca a segno da non vedere ne' miei figli que' difetti che mi fanno giustamente arrossire.

Nell'inverno del 1770 ritornò in Napoli dalla corte di Mannheim il Pindaro della musica italiana, il gran Jommelli: i suoi cittadini desiderosi di sentire dopo molti anni d'assenza una qualche sua nuova musica lo invitarono a scrivere un dramma nel teatro reale. Egli non disdisse alle premure che gli vennero fatte, ma desiderò di avere una nuova poesia. Questo desiderio era quasi inesequibile senza trasgredire le reali istruzioni, di non ammettersi in quel teatro altri drammi fuori di quelli del Metastasio, o di qualche altro autore celebre che più non vivesse. Si dispensò alla legge, si chiese da' direttori del teatro una *Armida*, e me ne fu addossato il carico sul principio del mese d'Aprile con alcune limitazioni, cioè di fissare il colpo di scena e l'azione più interessante, qual è la partenza di Rinaldo, l'abbandono d'*Armida*, e la distruzione del palazzo incantato in fine del II atto del dramma. Invano opposi per distrigarmi da questo spinoso lavoro l'angustia del tempo, dovendo impreteribilmente l'opera comparire sulle scene nel dì 30 Maggio, giorno sacro al nome del nostro augusto sovrano, per cui non rimaneva tempo, né a me né al maestro di cappella, di comporre scambievolmente la poesia e la musica; invano dimostrai l'inopportunità dell'argomento, che non somministrava materia sufficiente a formare l'esposizione, l'intreccio, lo scioglimento del dramma sopra un piano bene ordinato, attesa anche l'importuna limitazione delle scene, e invano con candidezza

esposi la mia poca pratica del teatro, la mia poca perizia nello stile drammatico-lirico, e l'età non ben ferma ancora, giacché era io allora appena entrato nell'anno ventunesimo di mia vita. Per ogni altro erano queste belle e buone ragioni, ma non valsero per me: dopo mille complimenti e scuse dovei accettare l'onore, e fra l'angustie di pochi giorni scrivere il dramma richiesto, e non fu picciola la mia sorte d'aver trovata molta indulgenza nel pubblico a contemplazione dell'impareggiabile musica, che riuscì uno de' capi d'opera dell'arte armonica, e della felice esecuzione de' cantanti di primo ordine, che secondarono le mire del maestro e aiutarono coll'azione e coll'espressione ad occultare le debolezze del poeta<sup>2</sup>. La riuscita di questo dramma ne fece desiderar la replica sulla fine di primavera del 1771, replica che riscosse eguali gli applausi, e non minori ne ottenne nel 1780, quando per la terza volta sull'istesso teatro se n' eseguì da altra compagnia la rappresentazione<sup>3</sup>.

L'esito felice della musica non toglie i difetti poetici a questo dramma e non assolve il poeta dalle giuste censure del filosofo. Io vi andrò notando le principali macchie che lo deturpano, e quindi mi lusingo che voi, sul mio esempio deponendo l'occhio d'amico e prendendo quello di critico illuminato qual voi siete, deciderete a favore della mia ripugnanza, e se non vi piaccia per urbanità assolutamente pronunziare contro questo dramma, non indulgerete a dichiararlo degno di molta riforma, e converrete con me che questo lavoro sente molto dell'età e della debolezza del suo autore.

Cominciamo dal soggetto. È canone indubitato che oggi la favola non meno che la storia somministrano gli argomenti a' drammi per musica. Coloro che son d'avviso che il melodramma sia differente dall'antica tragedia sostengono che si debbano attingere i soggetti da' fonti favolosi, e fra questi i Francesi, che credono le loro opere in musica diversissime dalle tragedie che si declamano. La favola come, secondo i meno scrupolosi, non esige le strette regole delle unità, dà tutto l'agio alla poesia, alla pittura, al ballo e alla musica di fare uno spettacolo che diletta i sensi, anzi il più bello che abbia adesso l'Europa culta: quindi, malgrado le regole del buon senso circa alle rappresentazioni sceniche dettate da Aristotele e da Orazio, si sostiene che 'l dramma non è soggetto alle leggi a cui è obbligata la commedia, e la tragedia. Quegli all'opposto che credono, e forse con più fondamento, che l'opera d'Italia più che quella di Francia sia la stessa che la tragedia greca, fra' quali Voltaire, Metastasio e Mattei, danno la preferenza alla storia, o almeno agli argomenti favolosi che confinano con la verosimiglianza, e colla stessa verità.

A me dunque non per mia, ma per altrui elezione, toccò in sorte una favola, diciam così, della moderna mitologia, che già da sé era opposta al sistema del melodramma in quanto esso sia l'antica tragedia greca. È vero che non fui il primo in Italia a trattar questo soggetto, giacché fin dal 1639 Benedetto Ferrari detto della Tiorba pubblicò la sua *Armida*; nel 1669 il marchese Francesco Maria Santinelli dette alla luce l'*Armida nemica, amante e sposa*; nel 1686 il celebre Quinault in Francia

fece rappresentare la sua *Armida* colla musica del Lulli; l'abate Silvani nel 1707 fu l'autore dell'*Armida abbandonata*, e dell'altra intitolata *l'Armida in campo* rappresentata il 1708. Il Braccioli nel 1711 fece *l'Armida in Damasco*, Gioseppe Maria Buina pubblicò nel 1726 *l'Armida delusa*; Domenico Lalli napoletano con Giovanni Boldini veneziano unitamente composero *l'Abbandono di Armida* nel 1729, un tal Durante scrisse in tempi a noi più vicini *l'Armida abbandonata*; e finalmente Ambrosio Migliavacca nel 1760 fece rappresentare in Vienna la sua *Armida* formata sul piano del Quinault<sup>4</sup>. La differenza fra queste due opere non è altra che l'una è scritta in francese e l'altra in italiano, che la francese è intitolata *Tragedia* e l'italiana *Azione teatrale*, che quella si trova divisa in cinque atti e questa è fatta in una tirata colla divisione di venti scene; nel resto poi sono simili, fingendosi da ambedue il luogo della scena ora in Damasco, ora nell'isoletta del fiume dove Rinaldo dormendo fu sorpreso da Armida, ora in un'isola delle Atlantidi, e finalmente nel palazzo incantato. Geni, furie, demoni trasformati in ninfe, macchine, e quanto si desidera di strano è comune agli autori suddetti. Anche Marco Coltellini, autore di molti belli drammi, che ci è stato rapito da immatura morte, fece in Vienna intorno a questo stesso tempo un *Armida*, dramma di quattro soli interlocutori che a me per altro non è riuscito di poter vedere ed è sfuggito alle mie ricerche. Tutto ciò non rende i difetti del mio dramma più scusabili, né il soggetto più opportuno per formarne un dramma; avrò dunque compagni nell'errore, ma questo non è perciò minore, né difende il mio dalla giusta critica.

Oggi mai sente anche il volgo, che ama sempre il meraviglioso e il sorprendente, che l'ombre, le furie, la verga magica, le tempeste, i fulmini, i lampi, la reggia incantata, il carro portato a volo da' draghi, e tutte le macchine e le apparizioni siano cose senza interesse e di pochissimo effetto, giacché, essendo cose fuor della natura, l'illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti. Zeno, e molto più Metastasio, in queste tragedie per musica ci hanno insegnato a cercare nell'imitazion della natura i quadri i più toccanti, e i soggetti pieni d'interesse, purgando il teatro dall'inverisimile, dal favoloso, dal chimerico, scacciandone gli enti immaginari, le magie, il portentoso, e le macchine tutte, e sostituendo a queste cose l'esposizione delle umane azioni, o vere o verisimili, dando così luogo all'illusione, ch'è l'anima degli spettacoli teatrali, la quale prendesse sembianze dalla verità e agisse con più efficacia e con minore inverisimiglianza possibile.

Io dunque per la scelta del soggetto sono stato costretto a introdurvi nuovamente sì fatte bassezze e quindi nel tribunale del buon senso merito castigo. E sebene la spontanea confessione e la necessità scemino in parte il mio reato, pur tuttavia non mi rendono affatto innocente. Che se per mia discolpa addur si potesse l'esempio e l'autorità del gran Torquato, d'onde è tratto l'argomento, non

mancherebbe chi mi rispondesse che altro è un episodio d'un poema epico, altro un dramma: in quello giova l'introduzione d'un racconto secondario a sollevare e a distrarre il lettore, ed il poeta dalla gravità e dall'applicazione dell'argomento principale, e se non interessa quanto porterebbe l'intrigo della favola principale, trattiene almen tanto il lettore quanto basta a non recargli noia la lettura del principal soggetto; in questo all'opposto nuoce, giacché avendovi formato il piano assoluto del dramma viene l'interesse, la verosimiglianza e l'illusione a mancare, e per conseguenza a rovinare il grande edificio dello spettacolo in musica, cui certamente l'episodio recherà perciò maggior nocimento.

Il soggetto obbligato mi ha strascinato a difetti anche maggiori. L'unità di tempo, di luogo, d'azione prescritta a noi dalla ragione e dal buon senso più che da Aristotele e da Orazio, ed usata con giudizio e con discretezza, fa il fondamento e la base delle sceniche rappresentazioni. Nel trattare questo soggetto e adattarlo al teatro ho dovuto talora sacrificare questo punto interessante, e variarne alcune parti per render meno visibili i difetti. Ho finto il luogo dell'azione non già nell'isole fortunate, ma nel castello d'Armida, ed ecco variata una delle più note circostanze della favola, cosa che rinresce allo spettatore illuminato, il quale ricordandosi donde è tratto il soggetto non può non condannare il poeta del cangiamento sensibile; e sarebbe pure a me dispiaciuto se altri avesse osato altrettanto. Comprende ognuno che se così non avessi fatto, a riserba di quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere, niun altro senza maggiori inverisimiglianze poteva aver luogo in questo dramma, e con ciò avrei contravenuto al canone inviolabile dell'odierno teatro in musica, in cui debbon non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo e da una prima donna, da un secondo uomo e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore e da una ultima parte che per uso si fa eseguire da una donna o da qualche mediocre eunuco: e per serbare una almen soffribile unità di luogo ho dovuto forzare il soggetto e aggiungervi per episodio un'altr'azione dello stesso Tasso qual è quella d'Erminia amante non amata da Tancredi, che niun legame o vincolo avean coll'azione di Armida e Rinaldo, e che potrebbe interamente levarsi senza apportar detrimento, anzi giovare al soggetto principale. Poiché secondo l'insegnamento d'Aristotele nel capitolo VIII dell'*Arte poetica* "tutto quello che può esser tolto o aggiunto senza alterar visibilmente la costituzione d'una favola non è membro della medesima".

Con tal licenza neppure ho scrupolosamente provveduto a questa unità, giacché avendo finto un castello circondato da un lago navigabile, alle sponde del quale fosse situata la famosa selva incantata, ed avendo per due atti trattata l'azione nell'interno del castello, coll'introdurre nella selva gli stessi attori è venuta a soffrire non poco l'unità del luogo, e per conseguenza quella del tempo e

dell'azione, imperciocché dal Tasso si mette molto tempo fra il ritorno di Rinaldo dall'isola fortunata e l'azione di recider la selva incantata, quandoche, secondo il lodato greco maestro, "la tragedia deve procurare al possibile di contenersi in un solo giro di sole, o di poco trascorrerlo".

Inoltre l'opera<sup>5</sup> non essendo altro che l'imitazione in musica d'un'azione illustre e memorabile per eccitarci con diletto a tale o tale altra passione, o meglio per imprimerci nell'animo qualche verità; partendo dallo spettacolo dell'Armida, qual profitto avrem tratto da questa rappresentazione? Taluno mi risponderà: oggi al teatro non si va per questo, ma per sentir cantare un'aria d'aspettazione, e per far la conversazione nel resto della rappresentanza, onde importa poco se acquistiamo nella morale, e basta se gli uditori partan contenti e raddolciti da quel pezzo di musica. Questa risposta che presume l'abuso dello spettacolo in musica non soddisfarà il filosofo, giacché il fine è tutt'altro, onde io posso rispondere che l'insegnamento che deve tirarsi da questo dramma è quello di fuggire gli allettamenti d'un amore illegittimo, che avvilisce e deteriora quasi la natura umana e rende gli stessi eroi simili agli uomini più abietti e agli stessi bruti. Ma mi si potrebbe opporre che molto pericolo nasconde l'esposizione al naturale degli stessi nostri vizi, e di certi tali specialmente come appunto è questo giacché, invece di allontanarcene, c'invita a conservarci e a farne i nostri idoli. Se Armida giunge a impietosire lo spettatore, se Rinaldo è creduto crudele, si bilancerà se sia bene o male l'azione del secondo e l'opera produrrà un effetto contrario all'intenzione ed al fine della tragedia; e questo soggetto avrà recato più danno che utile. Non è l'istesso del soggetto di Tito, di Temistocle, di Attilio, mentre il primo coll'esempio insegna a perdonar le proprie offese ed a vincer se stesso, il secondo a non obbliare per qualunque torto ricevuto la gratitudine e le obbligazioni anche verso gl'ingrati, il terzo che al bene pubblico si deve sacrificare anche la propria vita<sup>6</sup>.

Fra gli scrittori di poetica vi è stata sempre grande contesa se nelle tragedie si dovessero soffrire gl'intrighi amorosi. Alcuni di loro austeramente li voglion banditi dalle tragiche rappresentazioni, le quali in certo modo vengono snervate ed avviliate dall'amorose vicende, infatti il padre della tragedia francese Pietro Cornelio sosteneva che "l'amore era una passione troppo piena di debolezza per formare il soggetto in un dramma"; altri più ragionevoli sostengono che si soffrono gli amori principali su di cui si fonda tutto il dramma, ma convengono e questi e quelli che ne' drammi si debbono fuggire ed onninamente gli amori episodici, gli amori secondari, quasi posti per passatempo. Lo spettatore facilmente soffrirà gli amori di Armida e di Rinaldo come risaputi, e gli applaudirà ancora quando lo meritino come azione principale, ma si disgusterà senz'altro degli amori di Erminia per Tancredi, di Rambaldo per Armida, inventati e strascinati a forza nel dramma per dar agio a' cantanti di dire un'aria di passione, e nulla più.

È vero che il dramma non può farsi di due o di tre soli attori, imperciocché così facendo ne nascerebbe il tedio nello spettatore per aver sempre avanti gli occhi i medesimi oggetti, e l'impossibilità nell'attore di star tanto tempo in scena a bocca aperta, oltre dello scioglimento dell'illusione per la mancanza del verosimile; ed ecco quindi nato il bisogno degli episodi. Ma è vero altresì che la regolarità, la buona condotta, la perfezione del dramma, consiste nell'evitare gli episodi, o quando ciò non possa riuscire, è necessario di trovarli talmente stretti coll'azion principale che lo spettatore si distraiga alquanto ma non perda il filo delle idee, e non gli si dissipi l'illusione. Gli antichi eran più scrupolosi di noi nel serbare l'unità e la semplicità dell'argomento, ma non eran minori gl'inconvenienti de' loro drammi, giacché il loro argomento o prologo, i mimi, i satiri, le atellane, l'epilogo, e finalmente i loro cori formavano nelle tragedie e nelle commedie spesse volte non episodi, ma intermezzi e cantilene affatto separate e niente connesse col soggetto<sup>7</sup>. Queste riflessioni potrebbero far in qualche parte la difesa del mio dramma, ma io non vi scrivo per questo fine, anzi per l'opposto, onde ripiglio le osservazioni.

Che dirò de' caratteri degli attori? Armida figlia d'Idraotte re di Damasco per causa di stato e di religione è nemica de' cristiani, quindi non ha scrupolo d'impiegar le arti, le frodi e la magia per nuocere a' suoi nemici: le manca dunque una grandezza d'animo e di sentimenti proporzionati alla magnificenza de' suoi natali. L'amore la rende più umana: adesca il giovane Rinaldo per far male all'esercito di Buglione, ma resta presa dalle attrattive, dal brio, dalle sembianze del giovinetto. Malgrado tutto questo, Armida in scena ha più del virile dello stesso Rinaldo, ed infatti ella canta per lo più arie di bravura, assai meglio convenienti a Rinaldo, che canta cose effeminate e piene di debolezza e di viltà. Cotesto è un carattere capriccioso e ideale, che non esiste, e non poteva esistere. Con tal protagonista non sembra che possa giammai ottenersi il fine d'illudere lo spettatore e di tirarlo nell'interesse, insegnandogli a fuggir l'amore illecito, poiché si figura di non poter giammai essere alle prese con una donna di tal carattere. Rinaldo, che si pente e ricade, che promette e si lascia nuovamente sedurre ha più del verosimile, e vi sarà anche qualch'uno che scorgerà il proprio ritratto in quel carattere. La gelosia, il rimorso, i sospetti son necessarie conseguenze dell'amore, e ognun troverà de' tratti copiati dal carattere di Poro, e da quello di Achille, ma forse con minor forza e con minor energia degli originali, non essendo questo amore accompagnato né da' trasporti del rivale d'Alessandro, né dallo spirito marziale del distruttore di Troia<sup>8</sup>.

In Rambaldo traspira una languida e servile imitazione del carattere di Sesto. Il carattere di Tancredi è tradito, giacché non si conosce in lui né l'emolo d'Argante, né l'uccisor di Clorinda. Erminia sostiene un carattere da romanzo, che ama freddamente, freddamente si duole della prigionia del suo amante, e freddamente s'impegna per la costui libertà; e si vede apertamente che il poeta l'ha

situata nel dramma per lo meccanismo delle attuali compagnie, in cui deve onninamente esservi una seconda donna. Dano e Ubaldo non son che un sol personaggio diviso in due. Nel dramma di sette attori è un difetto il far due caratteri simili, e per conseguenza due personaggi che rappresentino la stessa cosa, tanto più che gli attori soverchi ingombrano inopportunamente la scena e noiano spesso lo spettatore. Nel poema epico non è lo stesso, poiché il lusso ne' personaggi rende l'azione più magnifica e più decorata, e il quadro per dir così meglio aggruppato.

Caro amico, passate un poco con me ad esaminare lo sceneggiamento, l'esposizione, il nesso e lo sviluppo dell'azione. Questo dramma si espone, si aggruppa e si scioglie in due atti, nel terzo si rappresenta un'altr'azione, che può servire d'episodio alla principale, e che pure ha la sua protasi, epistasi, e la sua catastrofe, sebbene più breve. Dunque questo dramma ha vizi nella condotta, e vizi tali che non troverà perciò mai indulgenza presso la gente di buon senso. Ma scendendo più al particolare, la prima scena comincia con un duello fra Rambaldo e Tancredi, che s'introducono combattendo nel castello d'Armida; la facilità con cui il valoroso Tancredi nella seconda scena si lascia disarmare ad un semplice consiglio d'Erminia è impropria per un guerrier di prim'ordine. Nella terza scena la sollecitudine d'Erminia per la libertà di Tancredi è opportuna, ma debole è il motivo della gelosia della medesima, nel quale si ravvisa troppo apertamente l'artificio del poeta, che vuole ingelosire Rambaldo amante pacifico d'Armida. Il monologo della scena quarta è colà appiccato a caso, e non trovandosi altro luogo di far cantare Erminia, si è così situato perché ella dica la sua arietta e nulla più, tantoché per l'intreccio del dramma se vi sia o no poco importa<sup>9</sup>. Il dialogo che fanno i cavalieri inviati è senza artificio: più che fra loro sembra che storicamente raccontino agli ascoltanti la cagione della venuta, il sito dove sono e quali mezzi adopereranno per forzare Rinaldo al ritorno. La scena sesta di accuse, di proteste e di gelosia fra Rinaldo e Armida è sul tuono delle scene fra Poro e Cleofide. È troppo inverisimile la scena settima fra Rambaldo e Armida, poiché costei con troppo avvillimento manda un amante a placar le furie dell'altro, e Rambaldo è troppo uomo dabbeno nell'assumersi l'oltraggioso incarico di mezzano e di paciero fra il rivale e l'amante. Siegue la scena ottava in cui compariscono de' mostri per divorar Tancredi: questa invenzione non è commendabile in una tragedia. Che impressione poteva fare allo spettatore questa inezia? Addio illusione.

Nella scena nona per un altro incantesimo scompariscono i mostri, e per non lasciar Tancredi inutile, il poeta lo aggiunge alla spedizione de' due mentovati cavalieri: se per altro non scendeva dal cielo questa provvidenza Tancredi non esisteva più, e senza Tancredi il dramma sarebbe andato anche bene. In questo giudizio Armida non può sfuggire certamente la taccia di barbara condannando Tancredi, che fa il proprio dovere, e di scelerata pronunziando massime contro il buon costume:

cose per altro che son tutte leggiere se si consideri in Armida una prostituta di Rinaldo, carattere ben indegno di stare in una tragedia e di fare l'onesto trattenimento di spettatori morigerati. Nella scena decima fra Tancredi e Rinaldo si imita la scena decima dell'atto I del *Catone in Utica* fra Cesare e Marzia, e vi è della puerilità. La scena undecima è imitata dalle scene dell'atto III fra Achille e Deidamia, e malgrado che sia la meno infelice di quest'atto, non lascia di essere anch'essa un'imitazione.

Le prime scene dell'atto II sono poco interessanti. Armida condanna e assolve con poca o niuna ragione, come avviene nella seconda, e sembra che le scene sieno qui poste ad arte dal poeta per dar tempo ed agio allo spettatore di prendere il sorbetto: infatti la scena terza è fatta per comodo del primo soprano di cantare un'aria spianata e larga. Potrei di questo errore scusar me e addossarne la colpa al maestro di cappella che così volle, ma le scuse non migliorano il dramma: è certo però che quest'aria nel primo piano del libretto non v'era, e con altr'ordine ed in altra situazione v'era per Rinaldo un'aria di bravura, assai più confacente al suo carattere guerriero, ma si credé che mancasse al primo soprano il mezzo di farsi onore con un'aria cantabile, onde bisognò che in una nottata io rifacessi interamente il secondo atto come si trova presentemente. Questi legami non si conoscono da chi giudica dal gabinetto e non scrive pel teatro. La scena fra Rambaldo e Armida è una replica della stessa vivanda che il poeta ci ha dato nella scena fra questi attori al primo atto. Il soliloquio d'Armida nella scena quinta non produce altro effetto che il sentir la prima donna cantare un'aria di più. Dalla scena sesta dipendeva l'esecuzione dell'ambasceria de' due cavalieri, e questo dovea essere un colpo di scena interessante, ma non ci si trova che gelo, languore e stento, e lo spettatore, che sa l'impressione che fa quest'azione nel poema del Tasso, resta deluso e ingannato nel vederla in questo dramma come per una aggiunzione e non per un colpo principale, tanto più che il Tasso situa in altro modo e con altra forza il punto di questo incontro: in questa scena si gittano i semi per far sorgere con minore inverosimiglianza possibile il terzo atto. Ma che pro se il terzo atto non ha che fare con quest'azione che si tratta nel primo e nel secondo?

Tancredi nella scena settima mostra troppo scoraggiamento nelle avversità, e non conserva il carattere d'un eroe qual ci viene dipinto da Torquato. Potrebbe taluno credere questo carattere tanto più vero, ma nel dramma non si cerca la verità storica ma la verità poetica, vale a dire la verisimiglianza. Nella scena ottava l'aria di paragone<sup>10</sup> non è né nuova né felicemente espressa, e si vede fatta a bella posta per non dirsi che in un intero dramma mancasse un'aria di paragone, sebbene questa mancanza sarebbe piaciuta a taluni stitici che vorrebbero da' drammi bandite le arie di paragone. Le scene che sieguono fino al termine del second'atto non sono infelicissime, o almeno son più soffribili delle altre, e questo è avvenuto perché io mi sono poco allontanato dalle espressioni e



dall'azione dell'originale, purché se ne tolga l'incantesimo, il volo, il carro, le furie e la distruzione del palazzo incantato: questi però son intrinseci vizi del soggetto, non assolutamente miei, e quindi la mia colpa sarebbe soltanto la scelta (se almeno in questa mi si fosse lasciata la piena libertà) non l'uso che ne ho fatto in questo dramma. Con tutto ciò mi si può opporre che la scena nona di quest'atto sia una ripetizione dell'undecima dell'atto primo, colla differenza che in quella Rinaldo combatte ma cede, in questa combatte ma vince, per cui lo spettatore si tedia nel vedere più volte l'istesso attore nella medesima situazione, e a ragione condanna la sterilità del poeta.

Della niuna connessione del terzo atto co' due antecedenti si è detto abbastanza. Tutte le scene di quest'atto potrebbero ridursi ad una qual è quella di Rinaldo che nella selva si sforza di superar gl'incanti col troncamento del famoso mirto, alla quale azione si attraversano mille ostacoli. Taluno dirà: perché non si tralascia in questo dramma il terzo atto? Perché l'uso del nostro teatro non vuole che siano due ma tre. Ognuno, basta che non sia pregiudicato, intende bene che per dirsi opera, melodramma, tragedia non si richiede né la divisione in tre né in cinque atti onninamente. Metastasio ci ha lasciati gli esempi di drammi divisi in due ed in un sol atto: la *Partenope*, l'*Atenaide*, il *Natale di Giove*, il *Sogno di Scipione*, l'*Isola disabitata*, la *Corona*, e tutti gli oratori sacri confermano la mia assertiva. E sarebbe pur desiderabile che i drammi oggi si restringessero in due soli atti, giacché avendo l'opera ceduto a' pantomimi de' ballerini molto di quel tempo che dovrebbe impiegare nell'istruire e dilettere lo spettatore, costui partirebbe dal teatro meno stanco e annoiato quando non vi fosse il terzo atto che spesso gli spettatori non soglion sentire e che i maestri di cappella soglion trascurare. In Napoli con tanto scrupolo si osserva questo canone della poetica che al dramma del Bellerofonte, composto dal suo autore in due sole parti, dovendosi rappresentare nel real teatro, fu d'uopo appiccarvi, Dio sa come, un terzo atto perché non fosse mancante di questo requisito<sup>11</sup>.

Non si deve trascurar di riflettere che sovente in questo dramma manca la ragion sufficiente per cui gli attori sogliono andare e venire in scena, difetto che rende il dramma poco verisimile e che pregiudica non poco all'illusione e alla concatenazione delle idee, e alla condotta del dramma.

Intorno allo stile con cui è scritto non mancherà chi mi apponga ch'io ho copiate, più che imitate, l'espressioni, le frasi e la dicitura del Metastasio. Questa cosa è così vera che se la negassi potrei esser convinto di falsità; ma pure è cosa in cui non sono riuscito quanto avrei desiderato. Se questo è difetto, io confesso d'esserne reo. Subito che la poesia si scriva per servire al teatro, vale a dire per la musica, non v'è altra poesia che quella di Metastasio per potervi bene adattare. I declamatori, che han studiato le regole della poesia sopra i libri di precetti o che, innamorati di qualche autore amico per partito e non per riflessione, credono che non vi sia altro che l'autore cui compartiscono la loro protezione come altrettanti cavalieri erranti che giostrino per qualche Dulcinea del Tuboso,

non son giudici competenti, e se vogliono deporre i pregiudizi inveterati, prendano la penna, scrivano, e chiamino il maestro di cappella perché metta in musica la loro poesia, che vedranno allora in qual altro mondo si ritrovino. Io non entro ad esaminare se lo stile del Metastasio sia opportuno per l'epopeia, se lo sia per un canzoniere o per scrivere in tanti capitoli la *Divina comedia*; ma so bene che lo stile della *Divina comedia*, del poema, del canzoniere non è opportuno per una tragedia in musica: e Metastasio stesso, quando trattò lo stile epico o il lirico assoluto, si valse di quelle tali espressioni ch'evitò sempre ne' drammi. Il bello in ogni genere che si prenda a trattare è un punto, una meta, alla quale giunto che taluno sia, se altri voglia arrivarci non gli rimane che calcare l'istesse pedate o abbandonare il lavoro. Se alcuno imitasse il Petrarca, l'Ariosto, l'Alighieri, il Tasso, si stimerebbe opera degna e meritevole di molta lode l'imitazione: ognuno vede la ragione: l'invidia è cessata per quei modelli, e non è ancora estinta per il migliore de' tragici italiani. I successori più imparziali decideranno altrimenti. Se poi lo stile di Metastasio abbia toccata la meta, se alla perfezione dove egli è giunto è vano che altri aspiri, non lo chiedete agl'innamorati di Dante, di Ariosto, di Petrarca, a quelli che hanno sposato un partito, chiedetelo agli uomini di gusto, a' filosofi, a' poeti senza prevenzione, e se bisogna, anche al popolo, che sentirete il vero.

Queste sono le osservazioni sull'*Armida*, ma forse non son tutte. Molte di più se ne potrebbero aggiungere, che si tralasciano al vostro criterio, e che da sé l'avranno già fatte i lettori; e sebbene molte di esse non sieno veri difetti, e ammettano la scusa e la difesa, pure io non sono contento di quelle cose che non sono certamente né pregi, né bellezze, ma o sono errori o sono vicine ad esserlo, e che abbisognano d'un commento per sostenersi; né l'esempio altrui può servir di scusa. Uno scrittore di poetica nella definizione di questo genere di poesia dice che il dramma per musica sia "un lavoro bizzarro di poesia e di musica, dove il poeta e il musicista scambievolmente l'uno schiavo dell'altro si logorano il capo per fare una cattiva opera"<sup>12</sup>, e per dar peso a questo paradosso cita Saint-Evremont, Dacier, Crescimbeni, Martelli, Maffei e Gravina, autori molto gravi, ma che volendo che il dramma per musica fosse un terzo genere differente dalla commedia e dalla tragedia andarono beccandosi il cervello e mettendo a conto d'improprietà quelle stesse che si trovano nelle antiche commedie e tragedie. La maggiore delle improprietà credono che nasca dalla musica, giacché il piangere in musica, il ridere in musica, il pregare, il dolersi, l'adirarsi, il morir finalmente in musica sembrano inescusabili errori di raziocinio. Questa è opposizione che si fa da coloro che ignorano la natura dell'imitazione, imperciocché, essendo l'imitazione più perfetta quella che a cui l'autore senza cambiar la materia dà più gradi di somiglianza col vero, ed essendo stato sempre il materiale della poetica imitazione l'armonia e il canto, non ripugna alla verisimiglianza che in un dramma gli attori esprimano tutto cantando, poiché il dramma per musica è una poetica imitazione,

e il merito dell'imitatore non si misura dalla sola somiglianza col vero, ma dagli ostacoli superati nel procurarla. Oltre che se è certo, come non può difficultarsi, che ogni arte d'imitazione è fondata sopra una finzione e che questa finzione nel dramma per musica è l'ipotesi ammessa, nella quale son convenuti tacitamente il poeta e lo spettatore, uno d'illudere e l'altro di lasciarsi illudere, non ha il dramma nel resto inverisimiglianza veruna, anzi tutto sembra naturale e vero, e l'inganno renderà piacevole la rappresentazione; e quindi le opposizioni di quei tali autori son fuori di luogo. E che possa farsi un bravo dramma a dispetto de' giudizi severi de' lodati autori lo han palesato Apostolo Zeno e Pietro Metastasio colle loro immortali fatiche, dandoci de' drammi perfetti quanto le tragedie di Sofocle, d'Euripide, e di Eschilo.

A giudizio degl'imparziali non è difetto dell'arte drammatica, a cui ingiustamente si attribuisce il pessimo lavoro, ma dell'artefice ignorante e superficiale che senza valore ha preso sopra di sé un'operazione ch'eccede le sue forze. Mi guardi il Cielo ch'io per iscusare i difetti della mia poesia mi valga mai dell'addotta definizione, che anzi io confesso d'esser convinto dell'opposto e lo sarebbe stato egualmente Saint-Evremont, e Dacier, se avessero voluto paragonare le antiche tragedie con quelle del Zeno e del Metastasio. Fra questi difetti non sono da contarsi quelli che *humana parum cavit natura*, giacché questi son comuni agli antichi, a' moderni e a quegli che verranno, e di questi è inutile a scagionarmi.

Ma io forse vi sarò noioso nel voler fare un mezzo trattato di quest'arte in cui tanti uomini sapienti mi han preceduto. Perdonate la prolissità al desiderio di comparire ingenuo, ed incolpate voi stesso, che, avendomi obbligato a ristampar la mia Armida, mi avete posto in circostanze di dovervene far avvertire i difetti e la trasgressione di quelle leggi a cui sono i poeti drammatici sottoposti.

NOTE

1. Vi è una lacuna nel testo; presumibilmente si potrebbe integrare con “riluttanza”, o qualcosa di simile.
2. Nota dell'autore: “Il signor Giuseppe Aprile primo soprano eseguì con tal valore la parte di Rinaldo e la signora Anna de Amicis-Buonsollazzi con tale energia quella d'Armida che l'istesso Jommelli, pieno di soddisfazione, protestò d'aver poche volte avuto il piacere di sentir così eseguita la sua musica”.
3. Nota dell'autore: “Si deve lode al signor Luigi Marchesi e alla signora Marina Balducci che in questo anno ci fecero gustare questa musica eccellente”.
4. Per più ampie notizie sulle opere qui citate, che non esauriscono la straordinaria fortuna delle trasposizioni melodrammatiche della vicenda della tassiana Armida, rimando al mio *Armida da Tasso a Rossini*, Manziana, Vecchiarelli, 2018. Avverto soltanto che il “tal Durante” è Jacopo Durando, sovrintendente ai teatri imperiali a Vienna poco dopo la metà del secolo XVIII e autore di un fortunato libretto dedicato ad Armida che servì a numerosi musicisti, tra cui Franz Joseph Haydn.
5. Nota dell'autore: “«La tragedia (al dir d'Aristotele, cap. VI della *Poetica*) è l'imitazione rappresentata d'una seria e grande azione, che con locuzione ornata ed atta a dilettere per mezzo della compassione e del terrore giunge a purgarci da siffatte passioni». Come la tragedia per mezzo di queste due sole passioni ci purghi dall'altre, se totalmente le distrugga o moderandole le rettifiche io non saprei ben concepirlo; e non mi pare che, per seguir Aristotele, si debba rinunciare al senso comune, né perché in un dramma manchi la compassione o il terrore, sarà questo men buono quando vi sia il soggetto ben disposto, i caratteri, la locuzione, il costume, e il giuoco delle altre passioni opportunamente e con destrezza maneggiate”.
6. Si tratta di tre opere metastasiane: *La clemenza di Tito*, *Temistocle* e *Attilio Regolo*.
7. Nota dell'autore: “Gli antichi chiamavano ‘tragedia’ il coro che si cantava in onore di Bacco ed ‘episodio’, cioè ‘aggiunta al canto’, tutta la rappresentazione, che per tanto tempo non aveva che fare col coro, e che i poeti per motivo di religione per tanto tempo conservarono”.
8. Poro è il deuteragonista dell'opera metastasiana *Alessandro nell'Indie*; Achille il protagonista dell'*Achille in Sciro*; Sesto è personaggio della *Clemenza di Tito*.
9. In verità, per quanto sia effettivamente poco pertinente allo sviluppo della trama, l'aria di Erminia, *Da quel primiero istante*, è un momento lirico di sicura efficacia.
10. Si definiva ‘aria di paragone’ quella in cui il testo metteva a paragone una situazione psicologica con un elemento concreto, per lo più un evento atmosferico, per esempio una tempesta; nella fattispecie qui si paragona il turbamento di Tancredi, prigioniero liberato da Ubaldo, a quello del naufrago che infine ritrova “il lido” che “disperò di riveder”.
11. Si tratta con tutta probabilità del *Bellerofonte* rappresentato al Teatro San Carlo nel 1778 su libretto di Giuseppe Bononcini e con musica scritta da Ignazio Platania.
12. Confesso di non aver saputo reperire il riferimento della citazione; avrei pensato che riguardasse il *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti (stampato a Livorno da Marco Coltellini nel 1763) ma in quel testo non mi pare che sia presente tale giudizio.

da Tommaso Valperga di Caluso, *Masino*

### Introduzione

Nelle storie letterarie il nome di Valperga Caluso compare quasi soltanto più in associazione con quello di Vittorio Alfieri, in particolare con l'evocazione del leggendario episodio della lettura, declamata dal nobile canavesano, di una canzone di Alessandro Guidi che avrebbe innescato la miccia dell'incrollabile volontà del conte astigiano, ostinatamente volto da lì in poi a divenire letterato ad ogni costo. Accanto al ruolo di mentore dell'Alfieri, altre (e, credo, di maggior merito) sarebbero però le benemeritenze intellettuali di un autore che fu modello di versatilità e di profonda erudizione nella stagione dei grandi eruditi. Non è certamente qui il caso di tracciarne un compiuto profilo<sup>1</sup>, ma se ne ricordino almeno le eccellenze negli studi matematici (che ne fecero il direttore del primo osservatorio astronomico torinese) e in quelli di orientalistica, ambito di studi ai quali l'abate Caluso fu iniziato in Napoli da Alessio Simmaco Mazzocchi (per esempio, la grammatica copta redatta da Valperga rimase fino al secolo scorso riferimento essenziale per la conoscenza di tale lingua). Alla sua copiosa produzione letteraria in lingua latina e di carattere erudito fa riscontro un curioso capriccio nella lingua del sì, al quale credo non sarebbe inopportuno dedicare maggiore attenzione di quanta gliene sia stata dedicata fino ad ora.

Il *Masino*, che andò in stampa a Torino nel 1791 e fu poi ristampato a Brescia dal Bettoni nel 1808, è tra gli ultimi esiti della tradizione plurisecolare del poema eroicomico, benché più vicino alla *Pucelle d'Orléans* di Voltaire che al *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri; di quella tradizione ciò nonostante conservò il legame, già ben presente nel prototipo tassoniano, tra invenzione burlesca e aneddótica tratta da antiche cronache locali, ma in questo caso con un netto prevalere della componente favolistica, che rende la narrazione piuttosto divertente e scoppiettante di trovate spiritose che un po' sorprendono se rapportate all'immagine vulgata dell'abate Caluso, compassato e saggio maestro dell'irruente tragedia amico suo.

Tema del poemetto, anzi dello "scherzo epico" come lo definisce l'autore, è l'edificazione del castello di Masino, anzi la nascita miracolosa del castello e dello stesso colle che fu possesso della nobile famiglia Valperga e che all'epoca di Tommaso fu residenza del cugino e oggi, estinta la dinastia, è attrattiva turistica gestita dal FAI, al quale ente l'ultimo discendente lasciò in eredità il possesso. La trama narrativa dell'opera è troppo complessa (e un po' caotica) per poterne rendere conto in un breve riassunto; e peraltro, come nei casi migliori del genere, gli spunti marginali (spesso irrelati all'insieme) finiscono per essere i momenti più efficaci e degni di nota. L'ambientazione storica è quella dell'epoca di Carlo Magno, ma a muovere l'intreccio non sono i paladini dei poemi cavallereschi ma la lotta, senza esclusione di colpi di magia, tra la fata Candida e il mago Arduino,

la prima persecutrice di Desiderata, moglie ripudiata del re dei Franchi, il secondo che tenta di proteggerla, con l'aiuto di un Orso parlante dotato di virtù profetiche e di una schiera di folletti al proprio servizio, mentre Candida può contare su un nutrito drappello di diavolesse. Nel teatro di tale scontro, che è poi il territorio canavesano nei dintorni di Ivrea e di Caluso, irrompe Massuino, cavaliere scozzese nipote del paladino Astolfo (e anche in questo poema non mancheranno di certo i viaggi sulla Luna), che dapprima diverrà l'amante di Candida per poi abbandonarla per Mafalda, cugina di Desiderata. Proprio per ospitare tale coppia verrà edificato il castello, ma la vendetta di Candida troncherà il sogno d'amore dei due giovani che pagheranno con la morte l'affronto fattole, ma con la consolazione che il bel scozzese diverrà eroe eponimo del luogo.

Per fornire un saggio a illustrazione dell'opera ho scelto la parte iniziale del canto VI, quindi circa a metà dell'opera che consta di tredici canti, ove si realizza l'evento più inverosimile della narrazione, la creazione del colle di Masino dai semi, semi per far nascere le montagne!, che il figlio del mago Arduino, Narduccio, ha avuto in dono nientemeno che da Ermete Trismegisto in persona, il quale una volta defunto ha continuato a vivere abitando la faccia nascosta della Luna dove si dedica a sperimentare varie sorti di magie. La nascita prodigiosa, in poco più di ventiquattr'ore, del colle di Masino non è l'unica invenzione favolosa che si legge in queste ottave, che iniziano con l'altrettanto prodigioso viaggetto che la fata Candida offre al bel Massuino, trasportandolo, con evidenti reminiscenze dell'episodio del giardino d'Armida nella *Liberata*, nel proprio palazzo situato in un "altro mondo" cui si accede attraverso un magico passaggio che si apre "al fondo" del lago di Viverone. Al di là dei divertenti prodigi inventati dal buon abate Caluso (e si legga anche lo spassoso episodio che spiega il motivo per cui Cipro fu per circa sette secoli salva dall'invasione islamica), le ottave che qui si presentano illustrano anche un altro aspetto dello "scherzo epico" da lui ideato, ovvero la compresenza di favoloso e reale, per cui nell'ultima parte del brano proposto (ottave 17-29) si consuma una sorta di *tour* panoramico del territorio piemontese visibile dal colle di Masino, quasi già un prototipo di locandina promozionale turistica, che non a caso si chiude con l'accorata esaltazione di quel prodotto che è ancor oggi suggerito tra le attrattive proposte per chi intende visitare la regione, il vino; il vino dei colli canavesani anteposto con esagerato campanilismo a quelli del golfo campano, al Chianti, al Montepulciano, e financo al vino di Borgogna.

#### NOTE

1. Il più recente studio dedicato all'autore, cui ci si può riferire soprattutto per la bibliografia aggiornata, è il seguente: M. CONTINI, *La felicità del savio. Ricerche su Tomaso Valperga di Caluso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

DOMENICO CHIODO

Tommaso Valperga di Caluso, *Masino* – Canto VI

1

Se un nemico vi stringe e vi molesta,  
Senza bramare ch'è si rompa il collo,  
Pregate solo Amor che 'n gioia e festa  
Tengal, così che non sia mai satollo.  
Era sull'ale già l'ora funesta  
Che Roma avesse a dar l'ultimo crollo  
Quando in seno al piacer scordando l'ire  
Lasciò 'l suo tempo Annibale fuggire.

2

Ed era a mal partito Desiderata  
Se di Massuin perduto accesa  
Con lui giacendo l'inimica fata  
Non dava spazio a preparar difesa.  
Col nuovo drudo e picciola brigata  
Delle fanti più fide ell'era scesa  
Per l'acque ad un suo cenno aperte al fondo,  
Ove 'l suo lago è ciel d'un altro mondo.

3

Mondo ristretto a picciola pianura,  
Ma vago oltre ogni credere, ed adorno,  
Ove, agl'incanti serva, la natura  
Ammira senza sole eterno giorno.  
E può, chi vuol, tuffarsi alla ventura  
Di trovarlo: ché quando indi ritorno  
Poi far non gli sia grave a' nostri guai,  
Ve ne dirà più ch'io ne dico assai.

4

Potria sembrare il bel giardino antico  
Che 'l primo padre delle umane genti  
Perdè per una mela o per un fico;  
Ma non s'odon favellar serpenti.  
Sol vi rompe il silenzio il canto amico  
Di lieti augelli e 'l mormorio de' venti,  
Che fra le foglie scherzano, e dell'onde  
Di sciolto argento in fra le fiorite sponde.

5

In mezzo vagamente architettati  
Gran muri di massiccia porcellana  
Di schietto latte e lunghi colonnati  
Fanno un palazzo di beltà sovrana.  
Le pitture, le statue e gli altri ornati  
Taccio, e la vinta maestà romana  
Negli atri augusti e nel vasto salone,  
Ove i folletti giuocano al pallone.

6

Chi senza cacciar fuori un bagattino  
Può far quanto gli passa pel cervello  
Ben di tardo pensier fora e meschino  
Se d'albergo mancasse agiato e bello.  
Candida aveva ingegno pellegrino,  
E seste e riga e matita e pennello  
Sapea trattar, e Vitruvio avea letto,  
E fece 'l bel disegno a suo diletto.

*Lo Stracciafoglio - 13*

7

E raccolse in quel suo tranquillo, ascoso,  
Dolce ricetta ogni delizia, ogni agio.  
Beata s'un incanto poderoso  
Vi fosse ad arrestar di bel palagio  
Sull'aurea soglia ogni pensier noioso  
Con ogni affetto indomito e malvagio!  
Che sì gioconda reggia e sì quieta  
Non finse in Amatunta alcun poeta.

8

Or quivi frettolosa coll'amato  
Inglese al braccio ell'era scesa, e 'l piede  
Non che soffermar punto, rallentato  
Non avean pur dell'ampia adorna sede  
I pregi, mentre a lei, cui stringe il lato,  
Massuin rivolto ognor, null'altro vede,  
Se non che alfine il letto, ov'hallo scorto  
La bella maga all'amoroso porto.

9

Tre volte si staccò dal freddo fianco  
Del canuto Titon la bionda Aurora,  
Né la fata a lasciar le piume e 'l bianco  
Lino, che lei copria col vago, ancora  
Pensava, né 'l garzon tediato e stanco  
Era de' baci interrotti sol ora  
Da dolce sonno, ora da cibo eletto  
Servito loro pur quivi nel letto.

10

Ma non si stavan neghittosi intanto  
Desiderata e gli amici a casa l'Orso,  
Ove or Turpino, or quell'animal santo  
Contra le diavolesse avean ricorso  
All'aspersorio, e 'l mastro d'ogn'incanto  
Col figlio e co' demoni a suo soccorso,  
Come già udiste, i semi portentosi  
Di nuovo monte in terra ebbe nascosi.<sup>1</sup>

11

I dieci di settembre, venerdì,  
Dell'anno settecensettantatrè<sup>2</sup>  
Di Cristo, come almeno stabili  
Dionisio l'era, che comune or'è,<sup>3</sup>  
Un'ora e un terzo innanzi mezzodì  
La semente inusitata al suol si diè;  
E 'l sabato al meriggio non andò  
Che 'l terren pregno a sorger cominciò.

12

Narduccio al padre già narrato avea  
Della gora d'Ermete, onde mestiero  
Era il colle inaffiar, che più crescea,  
E verde il fianco prolungava e altero,  
Ove più di quell'acqua s'infondea.  
Eran pertanto del mago all'impero  
Ben cento mila diavoli di volo  
Già dalla luna giù balzati al suolo,



*Lo Stracciafoglio - 13*

13

Con indosso ciascun il suo barile  
Tolto a tal uopo in riva dell'Oronte,  
Ove a far acqua colla ciurma vile  
I Saraceni stavano;<sup>4</sup> ché pronte  
Grosse caracche<sup>5</sup> e naviglio sottile  
Senza fin, quasi della foce a fronte,  
Avea Almanzorre Arcaliffo ad oltraggio  
Di Cipro apparecchiato a far passaggio.

14

E si ritrasse dalla spedizione,  
Perché i barili a mille alzarsi al cielo  
Vedendo, e strabilite le persone  
Qual di stucco restando e qual di gelo,  
Certo pazzo fachir: "è di Macone  
Questo – prese a gridar – prodigio e zelo,  
Che fiutato di Cipro il vin sovrano  
L'acqua ogn'uom non rinneghi e l'Alcorano".

15

Arduino dunque tosto che i granelli  
Metter vide, e formarsi due vicini,  
Erbosi, ritondetti poggerelli,  
Dagli spirti a' suoi cenni intenti e chini  
Fa versar l'acqua, e più colà dov'elli  
Vuol che 'l giogo più sorga, o più cammini,  
Da scirocco a maestro in vari seni  
Vagamente allungando i fianchi ameni.

16

Crescendo unirsi i poggi in un sol colle,  
Che signoreggia con due altere vette  
Lung'ambo i lati suoi felici zolle  
Di colti pian da care montagnette  
Cerchiati in lieta scena, e tanto estolle  
Appunto i sommi gioghi, che intercette  
Non son le vie allo sguardo, ov'egli puote  
Più conte ricercar città remote.<sup>6</sup>

17

Dal miglior lato, che l'aprica fronte  
Mostra a garbino<sup>7</sup> tutta pampinosa,  
Ecco l'augusta reggia del Piemonte  
Che gli si stende in faccia, e pur fastosa  
Schierar le spesse torri, e 'l vicin monte  
Sparger di case, e la mole orgogliosa<sup>8</sup>  
Additar che Vittorio e 'l fausto giorno  
Ricorda, e i Galli a lei fugati intorno.

18

Che se sul vespro colà donde il sole  
Al fin di marzo nasce il guardo affini  
Scuopri Milano, e 'l tempio ove si cole  
San Carlo all'alta cupola ravvisi:  
Benché, se le pupille inermi e sole  
V'adopri, forse fia mal che t'avvisi,  
Perché sue mura e san Gaudenzio a gara  
Poco più a destra osténtati Novara.<sup>9</sup>

*Lo Stracciafoglio - 13*

19

Io non ragiono di borghi e castella,  
Ch'altronde mai non ne vedrai cotante,  
Come del giogo in questa parte e in quella  
Gli occhi portando a bell'agio e le piante.  
Dirò bensì come natura abbellà  
D'ogn'intorno il paese, e se davante  
Or t'ho posta Novara, e più lontano  
Il Milanese, segui a manca mano:<sup>10</sup>

20

Fra Ropolo ed Azzeglio osserva il lago  
Sotto sferza di vento increspar l'onde.  
Se lungi è 'l mar, n'hai qui perfetta immago,  
Quando coll'aure scherza e colle sponde.<sup>11</sup>  
Mira appresso di tetti asperso e vago  
Il lungo monte che Biella asconde,  
Come a livello ha 'l dosso, e le pruine  
Ti scopre lungi dell'Alpi Pennine.

21

Quindi mai ver maestro ecco la Dora,  
Che sotto Ivrea dalla riposta valle  
D'Aosta vien precipitando fora.  
Immenso tratto dall'eccelse spalle  
Dell'Alpi Graie ascosa ha corso, ed ora  
Lieta d'aperto ciel, d'ameno calle  
Con cento spire<sup>12</sup> serpeggiando pare  
Cercar indugi, e 'l bel pian vagheggiare.

22

Aggira pur i tremuli cristalli  
Per quinci quanto puoi più curvo e lento,  
Fiume gentil, che mai di rimiralli  
Il mio desir non è satollo e spento.  
Ma quando neve sciolta per le valli  
Traendo e pioggia, meni alto spavento,  
Deh!, serba fede a nostre ripe, e all'etra  
T'alzerà con Masino ognor mia cetra;

23

Cantando insiem la nostra avita sede  
Ivrea, che se castelli e torri e tetti  
Dell'antico suo lustro ancor fan fede,  
Di qua veduta avvien che l'occhio alletti,  
E con aspetto di regina al piede<sup>13</sup>  
Guardar sembri i paesi a lei soggetti,  
E rammentarsi, vedendo Masino,  
Anscario, gli Adelberti ed Ardovino.<sup>14</sup>

24

Ma qual farò mai fin, se in questa guisa  
Portando i guardi all'orizzonte intorno,  
Volgo le rime a quanto vi divisa  
Ameno, gaio, variato, adorno?  
Forma di molto dir così concisa  
Non v'ha che pria non mi mancasse il giorno  
Pur dall'alba prendendo e l'alpi e 'l piano  
A mostrar del Piemonte a mano a mano,

*Lo Stracciafoglio - 13*

25

Qual da Masino e' scorgasi, e poi quale  
Il Canavese, il Monferrato, e tanto  
Suol popoloso in cerchio, ond'altra eguale  
Vista non v'è che faccia un dolce incanto.  
Anzi appunto perché d'una cotale  
Avesse pur un tempo il mondo vanto,  
Il supremo Architetto<sup>15</sup> il luogo elesse  
Ove un novello monte un dì sorgesse,

26

*Et ab aeterno* col fatal pennello  
Nel libro del futuro lo dipinse,  
Acciò 'l disegno Arduin n'avesse in quello  
Quale mortal ingegno unqua non finse.  
Ond'ei crescer mirandolo bel bello,  
Con tal riguardo<sup>16</sup> i diavoli costrinse  
A bagnarlo qua e là, che diegli a norma  
Del visto libro alfine ogni sua forma.

27

Era bello a veder qua dolce e molle  
Stendersi un dorso, e colà sorger erto:  
Come ratto<sup>17</sup> s'allunga e tardo attolle,<sup>18</sup>  
Si scoscende talor da un rivo aperto;  
E van crescendo pur con esso il colle  
Le varie piante, ond'è tutto coperto:  
Veston folti castagni il lato ombroso,  
L'altro la vigna ha sotto l'uve ascoso.

28

Felice vigna, che benigno il cielo,  
Il suol leggiere ha sì, temprata l'ôra,  
E tal brioso umor per ogni stelo  
Imbruna in dolci grappoli, o v'indora,  
Che de' pampani suoi corona e velo  
Amando Bacco, e più 'l buon mosto ancora,  
Ha tre borghi fondato al piè vicino,  
Vitigneto, le Tina, e Caravino.<sup>19</sup>

29

Ischia le ceda, e Posilipo e Chianti  
E con Valdarno pur Montepulciano,  
Benché 'l suo vino fia ch'ognor si canti  
Re d'ogni vin, ma d'ogni vin toscano:  
Ché col Borgogna va il Masino avanti  
Grato non meno e forse ancor più sano;  
Quantunque più le viti non sien quelle  
Già nate insiem colle pendici belle.

NOTE

1. Il “mastro d’ogni incanto” è il mago Arduino, che insieme al figlio Narduccio ha nascosto i semi prodigiosi che quest’ultimo ha avuto in dono da Ermete Trismegisto da lui incontrato nella faccia nascosta della Luna.
2. Il contrasto tra un evento del tutto favoloso e sganciato dalla realtà e l’assoluta precisione della sua determinazione cronologica ha evidentemente una funzione comica.
3. Dionigi, detto il Piccolo per distinguerlo dal più famoso Dionigi Areopagita, fu un monaco cristiano vissuto tra il V e il VI secolo; stabilì per primo la data di nascita di Gesù (sbagliando di alcuni anni rispetto ai dati storici contenuti nei Vangeli) e diede inizio alla consuetudine di calcolare gli anni da tale data.
4. È una delle tante spiritose invenzioni del poema: i folletti al servizio di Arduino si procurano l’acqua rubando i barili che la ciurma dei Saraceni stava caricando sulle navi della flotta in procinto di partire per invadere Cipro, il che consente all’autore di giungere alla battuta finale del “pazzo fachir”: è un prodigio voluto dallo stesso Maometto (“Macone”) che, saputo quant’è buono il vino di Cipro, teme che i suoi fedeli mandino all’aria il divieto coranico che impone di astenersi dal bere vino.
5. Grosse navi da guerra.
6. Ove lo sguardo può raggiungere anche città lontane (“remote”) più distinte (“conte”).
7. Vento che spira da Sud-Ovest.
8. La Basilica di Superga, eretta per celebrare la vittoria dell’esercito piemontese guidato da Vittorio Amedeo II che cacciò quello francese (i “Galli” che le stavano “intorno”) che aveva tenuto a lungo la città sotto assedio.
9. L’“alta cupola” che si poteva all’epoca intravedere dal colle di Masino è quella della chiesa dedicata a San Carlo Borromeo a Milano, ma è da notare l’avvertenza che se si guarda a occhio nudo, senza l’aiuto di un cannocchiale, ci si può ingannare e confondere avvistando invece l’alta mole di San Gaudenzio a Novara, che ovviamente non era l’attuale, opera dell’Antonelli.
10. Si deve immaginare un osservatore che dal colle di Masino guarda prima verso sud-est volgendo a destra e poi, voltandosi a sinistra (“manca mano”), indirizza lo sguardo verso nord, in una sorta di panoramica circolare in cui appaiono nell’ordine il lago di Viverone, la cosiddetta Serra d’Ivrea, collina morenica dalla particolare forma lineare, di una lunga collina rettilinea, le Alpi Pennine, ovvero la sezione alpina in cui si innalzano le vette del Cervino e del Monte Rosa, poi le Graie, la sezione alpina in cui svettano il Gran Paradiso e il Monte Bianco, e infine la Dora Baltea all’uscita dalla Val d’Aosta e la città di Ivrea.
11. Considerate le ridotte dimensioni del lago di Viverone si tratta davvero di un’iperbole.
12. Le anse del fiume.
13. Ai suoi piedi, cioè nel piano sottostante.
14. Anscario, nobile franco, fu reggente della Marca d’Ivrea nel IX sec.; gli successe il figlio Adalberto che regnò nei primi decenni del secolo successivo; il più famoso Arduino ottenne invece l’investitura a re d’Italia nel 1002 a Pavia, ma dovette poi rinunciarvi due anni dopo con la discesa di Enrico II in Italia e si ritirò appunto nella Marca d’Ivrea, scegliendo però più tardi l’abito monacale.
15. Dio stesso, “supremo Architetto”, scelse il luogo in cui far sorgere il colle di Masino per farne un punto panoramico per l’osservazione dei territori piemontesi e lo raffigurò “nel libro del futuro” in modo che il mago Arduino potesse farlo sorgere secondo il disegno divino.
16. Tenendo presente il modello disegnato da Dio.
17. Rapido.
18. Si innalza; con unica particella riflessiva ‘si’, collegata a “s’allunga”.
19. Gli attuali borghi ai piedi del colle di Masino sono Vestignè, Cossano Canavese e Caravino appunto, nel cui territorio comunale è situato il Castello.

da Carlo Innocenzo Frugoni, *Opere poetiche*

### Introduzione

Il nome di Carlo Innocenzo Frugoni, per inveterata consuetudine, è assunto a emblema dello stile galante, del rococò letterario; nei manuali di storia letteraria va in genere a comporre, insieme a Paolo Rolli e a Tommaso Crudeli, una triade in cui egli figura comunque come campione di frivolezza, tanto che frugonismo è diventato nel tempo formula per definire una certa qual vacuità nell'ispirazione e una levità nella composizione che tutto riduce soltanto alla padronanza tecnica, ma che è incapace di vera eleganza, "eloquenza allo stato puro", secondo un'osservazione di Giuseppe Savoca, che ne antologizzò pochissimi brani per la vecchia raccolta della Letteratura Italiana Laterza e che lo presentò come "il più noto, il più prolifico e il più stucchevole dei rimatori arcadici"<sup>1</sup>.

Anche in questo caso tuttavia credo che nella lettura della sua opera non si vada ormai oltre quei pochi documenti antologizzati dal Calcaterra<sup>2</sup>, che rimane peraltro, a distanza di un secolo, colui che ha dedicato più tempo allo studio della sua opera. Non vi è dubbio che la mole delle *Opere poetiche* frugoniane scoraggi soltanto al primo sguardo: nove volumi pieni pieni, allestiti postumi dalle numerosissime carte superstiti da Carlo Castone della Torre di Rezzonico che, per quanta diligenza pose meritoriamente nell'impresa, non poté comunque mettere ordine in una produzione della quale l'autore stesso, totalmente refrattario al *labor limae*, non aveva voluto dedicare le cure necessarie. O meglio mise ordine almeno per quanto riguardava contenuti e generi, radunando così nel III volume<sup>3</sup> quei componimenti che meno profumano di cipria e che quindi potrebbero risultare più utili a superare lo stereotipo del vanesio verseggiatore rococò.

Sonetti "anacreontici", "amorosi", "berneschi", e infine la "Ciaccheide", compongono tale III volume, che ha appunto in quest'ultima, alla cui moderna riedizione lavorò Calcaterra<sup>4</sup>, il suo pezzo più noto, che nella scheda frugoniana del DBI è addirittura accreditato di una sorta di primato come "composizione di incredibile oscenità e sconcezza".

Allo scopo di ravvivare un po' la figura imbellettata dell'arcade fatuo e vanesio, più ancora che le feroci irrisioni della *Ciaccheide*, nel fuoco della polemica con il rivale Angelo Mazza, potrebbero tornare meglio utili alcuni componimenti della sezione 'bernesca', la cui ispirazione sembra davvero poco consona alle frivolezze di una Musa che si immagina tutta affettazione e artifici cortigiani. Si tratta infatti di alcuni componimenti di contenuto scatologico, ben adatti ad arricchire la 'bibliotechina grassoccia' dello *Stracciafoglio*. Tralasciando, per ora ma con la prospettiva di riprenderlo in un prossimo numero, il lungo sonetto caudato polemico contro il *Galateo* di monsignor Della Ca-

sa “che impedisce il peteggiare” e altri ghiribizzi di tema analogo, mi concentrerei ora su materia meno aerea e di più grave pondo in quel registro pindarico della lode che i contemporanei gli attribuivano come il suo più proprio e il più fecondo per la sua poesia. Oggetto d’encomio sono qui il “cacare a braccia”, ovvero in libertà, all’aperto, “in campagna”; e poi la celebrazione, con slancio pindarico appunto, di “un magnifico stronzo veduto a caso per istrada”. Non saranno forse gli esempi più appropriati a illustrare il sensuale edonismo in cui si è voluta cogliere l’essenza della sua poesia e del suo credo libertino, ma confido che la disinvolta scioltezza di tali componimenti possa trovare estimatori tra i lettori dello *Stracciafoglio*.

#### NOTE

1. Vd. *Parini e la poesia arcadica*, di Giuseppe Savoca, Bari, Laterza, 1974, p. 34.
2. Cfr. *I lirici del Seicento e dell’Arcadia*, a cura di Carlo Calcaterra, Milano-Roma, Rizzoli, 1936.
3. *Opere poetiche del Signor Abate Carlo Innocenzo Frugoni, fra gli Arcadi Comante Eginetico [...]*, Tomo III, Parma, dalla Stamperia Reale, MDCCLXXIX.
4. *La Ciaccheide di Carlo Innocenzo Frugoni, Aurelio Bernieri e Guid’Ascanio Scutellari*, a cura di Carlo Calcaterra, Parma, Biblioteca storica, letteraria e artistica della rivista Aurea, 1912.

DOMENICO CHIODO

da Carlo Innocenzo Frugoni, *Opere poetiche*

*Lodi del cacare a braccia in campagna*  
Sonetto LX

Oh fortunato chi cacando a braccia  
Al Re può di sua sorte invidia fare!  
Che Iddio lo aiuti! Che buon pro gli faccia!  
Che possa gli anni di Noè cacare!  
Dal caro parto, che d'uscir s'avaccia,  
Qualor si sente il buco punzecchiare,  
Che fa? Le brache in libertà si slaccia  
In qual parte più comoda gli pare,  
E senza Leggi, del piacer nimiche,  
Giù mette le ginocchia e il cesto insieme,  
Lungi però dalle pungenti ortiche,  
E spinge a modo suo, peteggia, e preme,  
E alla civil miseria fa le fische,  
Ché le natiche all'aria mostrar teme.  
Oh che dolcezze estreme  
Lo star con i sonagli in giù pendenti,  
E col cul nudo scherzar de' venti!  
Proprio entrar ti senti  
Tra le coscie e per l'uscio degli odori  
Un fresco pien d'amabili ristori;  
Poi quando tutto fuori  
Il soverchio scappò, trovi allestite  
Eccellenti a sorbir foglie di vite!  
E se ancora sdruscite  
Un po' le dita mai smerdar ti fanno,  
Quant'altro ben non ti compensa il danno?  
I Cittadin non sanno,  
Che sovran gusto sia, che gran cuccagna  
Cacar senza riguardi alla Campagna.  
*In majestate magna*  
Voglion i baccellon, cacando al vaso,  
Seder sopra il velluto e sopra il raso.  
Ah ben si turi il naso  
Chi giunge e mette in quelle stanze il muso,  
Dove trionfa il reo fetor rinchiuso!  
Sia benedetto l'uso  
Di cacar dunque in modi più leggiadri,  
Come cacaro i nostri antichi Padri.

*Per un magnifico stronzo veduto a caso per istrada dall'autore*  
Sonetto LXI

Oh beato colui che ti formò,  
    Piramidale Stronzo, che sei qui,  
    Di cui non altro ancor più raro uscì  
    Dacché nel Mondo a braccia si cacò.  
Te lungo, grosso e tondo architettò  
    Quel bravo buco, che per te s'aprì,  
    Degno di stare esposto al chiaro dì,  
    Eterno onor del cul che ti stampò.  
Tu, nobil parto, stai qui ritto in piè  
    Con tanta grazia e tanta maestà,  
    Che ognun che passa riverir ti dè.  
Scendi, e del lauro, che sul crin ti sta,  
    Questo vero de' stronzi invitto Re,  
    Messer Apollo, a coronar ten va.  
Ma pian per carità,  
    Che nel toccarlo nol guastassi tu,  
    Ché Stronzo così bel non nasce più.

*Essendo stato severamente criticato risponde l'autore col seguente*  
Sonetto LXII

Dunque perché lodai quel signorile,  
    Quel glorioso Stronzo trionfale,  
    Che stava ritto come un campanile,  
    S'aprì più d'una bocca a dirne male?  
Guarda, guarda, si disse, il sozzo, il vile  
    Lavor, che non ha garbo, e non ha sale!  
    O giusto sdegno del Toscano stile,  
    Potrai lasciare inulta ingiuria tale?  
Che non si disse? Ma chi vuol dir dica:  
    Lasciatemi, io dirò, di grazia stare,  
    Come disser le natiche all'ortica.  
E che? Splendidi Versi io dovrò fare  
    Per chi pregiar non sa nobil fatica?  
    Ho lodato uno Stronzo, e il vuol lodare.



La monaca di Monza  
Archivio Segreto Vaticano – Fondo Borghese – s. III 7C  
Introduzione

Quando, nel 1986, uscì a stampa presso l'editore Garzanti il ponderoso volume dedicato alla *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva monaca di Monza*, in una pungente recensione (era un'epoca pre-Anvur in cui le recensioni erano espressione di giudizi liberi e franchi) apparsa sul "Giornale Storico" (GSLI, CLXIII, 1986, pp. 593-603) Ettore Bonora enumerò puntigliosamente i motivi di dissenso sulle scelte operate nei commenti ai testi e le perplessità su alcune affermazioni contenute nei numerosi saggi che accompagnavano nel volume gli atti del processo. In linea generale nelle argomentazioni di Bonora si avverte un atteggiamento dubitoso verso un'interpretazione dei fatti tutta "di parte cattolica", la quale, ad esempio, sembra tendere a una rappresentazione apologetica dell'operato del cardinal Borromeo e in specifico a giustificare senza remore "il ritardo delle autorità ecclesiastiche a intervenire negli scandali del monastero di Santa Margherita" (p. 599), laddove, sottolineò invece Bonora, la stessa suor Virginia Maria pareva a varie riprese aver richiesto che il cardinale provvedesse al suo trasferimento.

Il documento che qui si pubblica, custodito nel Fondo Borghese dell'Archivio Segreto Vaticano (serie III 7C) e colà rubricato inequivocabilmente con la dicitura "Monaca di Monza", non soltanto dà credito alla legittimità dei dubbi sollevati da Bonora, ma presenta, nero su bianco per così dire, un'esplicita certificazione del discutibile comportamento del cardinale che, pienamente edotto della situazione fin dal 1604, tergiversò a lungo nel tentativo di mettere a tacere un imbarazzante scandalo che avrebbe coinvolto la potente famiglia De Leyva. Tale documento è una lettera, datata appunto all'ottobre del 1604, tre anni prima dell'avvio del processo a suor Virginia, in cui papa Clemente VIII dà avviso al cardinal Borromeo dell'autodenuncia e della richiesta di aiuto fattagli pervenire dalla povera ragazza, incapace di liberarsi da sé del suo amante. A fronte di quanto rivela la lettera del papa Aldobrandini, che morì di lì a poco nel marzo del 1605 (decesso che evidentemente consentì al Borromeo di non ottemperare al mandato impostogli), i racconti del Ripamonti (se ne legga anche soltanto la citazione riportata a p. 27 della *Vita e processo ...*), del Manzoni che nelle pagine dello storico milanese ebbe la fonte primaria, ma anche della *Vita* di suor Virginia approntata da Ermanno Paccagnini (*Vita e processo ...*, pp. 3-93) perdono del tutto credibilità. Viene insomma incrinata la figura di integerrimo sant'uomo, la cui immacolata rettitudine si spingerebbe fino all'ingenuità, del cardinal Federigo, che nel racconto di Paccagnini agirebbe "senza esitazione alcuna" al momento della denuncia di talune monache che avevano fatto cadere "il muro dell'omertà", mentre nei precedenti colloqui con suor Virginia non avrebbe saputo intendere niente di più che una

generica inquietudine della monaca. Si scopre ora che tutto ciò non è vero: il cardinale è stato messo al corrente dei fatti non soltanto in occasione della visita al convento monzese dell'estate del 1607, ma già anche nel suo incontro con suor Virginia nel giugno del 1605. Cade perciò la convinzione che le sue azioni siano improntate a sentimenti di pietà o che rispondano alla necessità di ripristinare la disciplina conventuale; l'unico movente che sembra guidarne l'operato è la volontà di evitare scandali.

Con buona pace del gran romanziere cattolico nell'orribile vicenda della monaca di Monza non si può ravvisare nessuno spunto di edificazione morale, non vi si possono vedere eroi positivi, nemmeno il cardinale; l'unico tratto di umanità che nella vicenda si coglie è l'amor materno della povera Marianna de Leyva, cui la figlioletta fu sottratta appena dopo il parto, ma il cui desiderio di rivederla la portò anche a uscite notturne dal convento per recarsi alla casa dell'ormai esecrato Osio. Ancora una volta ha colto nel segno Ettore Bonora quando, non senza ironia, ha sottolineato come tutto questo mondo di monacazioni forzate, di depravazioni occultate dietro una maschera di pia devozione, di odiosa lotta contro le ragioni della vita, non fu spazzato via dalle "norme dettate dal Concilio di Trento", ma dal rovesciamento delle istituzioni prodotto dalla rivoluzione francese: "vale a dire che una riforma radicale del malcostume imperante nei monasteri fu opera di un grande movimento laico" (p. 599).

DOMENICO CHIODO

NOTA AL TESTO

Dal punto di vista linguistico, non molto da osservare in questo biglietto all'infuori, forse, di un rilievo ovvio non meno che essenziale: giacché pare evidente che, qualora si focalizzi l'attenzione non su una problematica 'letteralità' del documento quanto sulla sua stilizzata allusività, il dettato da esso affiorante sia senz'altro volgare. E un volgare che giunge a piegare il formale latino epistolare fino a farne una sorta di codice furbesco, in grado di dir cose che possono talora significare addirittura il contrario di ciò che una interpretazione non più che grammaticalmente rispettosa del testo potrebbe esigere. Penso in particolare non solo al falso imperativo *pati* (r. 17) per *patere*, ma anche all'uso (sostanzialmente traslato e metaforico) di *è coetu monialium se proripiens*, e *vagare licenter* (rr. 5-6), a *infelici cuidam nupsit* (r. 8) certo non implicante presunzione alcuna di matrimonio legittimo, o ancora al molto moderno, e senz'altro 'italiano', *turpitudinis conscientia convicta quasi sui esset iuris* (rr. 7-8), ove la costruzione *conscientia* (abl.) *convicta* + gen. – che pure si mantiene oggi nel nostro legalistico e culto *convinto* nel senso di "reo", "accusato con prove inoppugnabili" – è espressione banalizzante che mima in una lingua quasi maccheronica la formula popolare *convinta (in coscienza) che, certa di* o simili.

Sotto il profilo prettamente letterario, infine, andrà almeno ravvisato nell'ellittico *flagitia flagitiis cumulata* (r. 7) un cenno – insistente su consuetudini comuni al latino chiesastico, basate su echi patristici (cfr. ad es. Tert., *De virg. vel.* 14.7-9: «Scit deus, quot iam infantes [...] debellatos aliquamdiu a matribus. Facillime semper concipiunt et felicissime pariunt huiusmodi virgines et quidem simillimos patribus. Haec admittit flagitia coacta et invitata virginitas») – alla possibile, ancorché non verificata, notizia di ripetuti aborti.

MASSIMO SCORSONE

Archivio Segreto Vaticano – Fondo Borghese – s. III 7

Clemens P.P. VIII Federico Card.(inali) Borromeo

Dilecte fili noster salutem, et Apostolicam benedictionem. Faciles nos | praebemus iudices fragilitatis humanae, culpae veniam cum quis petit, | veteri abiecto errore. Accidit superioribus annis, ut cum parentum | delinita blanditijs virgo admodum adolescens nobili loco nata dicasset se | D[eo]a]tque se obstrinxisset religionis, fraude post elusa demonis è coetu | monialium se proripiens, caeperit vagare licenter, et vivere turpiter.

Flagitia flagitijs cumulata; tandem aliquando turpitudinis conscientia | convicta quasi sui esset iuris, infelici cuidam nupsit. Nunc et vitae se- | riem odit, et cupit emendare quod peccavit, monasteriiq(ue) disciplinae tenet | desiderio, sed frustra tentatis rebus omnibus ad nos confugit. Ut huius | animam è faucibus Sathanae abripiamus constituimus cum ea benignè | agere, locumque ei assignare ubi sua plangat crimina omnibus diebus vitae | suae. Ab arbitri<i>s vero quo sit illa remotior, expedit Mediolani aeta- | tem degere inter eiusdem sectae mulieres quas vocant Convertitas.

Ut tu nostrum hoc iuves studium tuaq(ue) efficias diligentia istic ut possit esse | minore cum infamia a te petimus vehementer. Dilectus filius noster | Cardinalis S. Georgij scribet hac de re ad te fusius. Tu pati ne | humana te miseratione commoveri. Datum Tusculi sub Annulo pis- | catoris die ix octobris MDCIII. Pont.(ificatus) n(ost)ri Anno xiii.

Clemente P.P. VIII al Cardinal Federigo Borromeo.

Figliolo nostro diletto, salute e apostolica benedizione. Ci dimostriamo giudici indulgenti verso l'umana fragilità quando qualcuno, avendo abiurato l'antico fallo, domanda il nostro perdono. È accaduto che anni or sono una fanciulla giovanissima di nobili natali, indotta dalle lusinghe dei genitori a votarsi a Dio e ad abbracciare la vita consacrata, in seguito, ingannata dal demonio, sottraendosi alla vita comune delle monache, abbia iniziato a sbandarsi tra le licenze e a vivere nello scandalo.

Aggiungendosi le une alle altre, le infamie crebbero; al punto che la donna, convinta in coscienza che tale vergognosa condotta fosse quasi un suo diritto, prese addirittura a diportarsi come moglie di uno sventurato. Ma adesso ella guarda con odio all'intero corso di sua vita, e brama emendarsi dalle colpe commesse, e desidera ardentemente di sottomettersi all'obbedienza monastica; e tuttavia, essendosi rivelato vano ogni suo tentativo, è ricorsa a noi. E noi, allo scopo di sottrarre l'anima di costei alle fauci di Satana, abbiamo deciso di mostrarci benevoli nei suoi confronti, e di assegnarle una dimora presso la quale possa piangere i suoi peccati per i restanti giorni della sua vita. Però, al fine di allontanarla il più possibile da ogni rischio di nuove sventatezze, è opportuno che trascorra il resto della sua esistenza a Milano, tra le donne della medesima risma, che chiamano le Convertite. Vi domandiamo sollecitamente di voler assecondare il nostro zelo, adoperandovi con la consueta premura acciocché ella possa trovare ivi ricetto patendo minor vergogna. Il nostro diletto figlio Cardinal di S. Giorgio vi scriverà più diffusamente intorno a detta faccenda. Voi cercate di non farvi commuovere da sentimenti di umana tenerezza. Dato a Frascati, sotto l'anello del Pescatore, addì 9 di ottobre 1604, nell'anno 13° del nostro pontificato.



Jacopo Sannazaro, *De Partu Virginis II*

Introduzione

Si rimanda, per tutte le considerazioni relative alla traduzione, al precedente numero della rivista in cui sono pubblicati il primo libro dell'opera e la nota introduttiva che lo accompagna.

LIBER SECUNDUS

Regina ut subitos imo sub pectore motus  
Sensit et afflatu divini numinis aucta est,  
Haud mora, digressu volucris suspensa ministri,  
Exurgit monteisque procul contendit in altos  
5 Festinans: ea cura animo vel prima recursat,  
Matronam defessam aevo, cui nulla fuissent  
Dona uteri, mirum dictu, iam segnibus annis  
Foecundam sextique gravem sub pondere mensis  
Protinus affari vocemque audire loquentis  
10 Et spectare oculis sterili data pignora matri.  
Ergo accincta viae, nullos studiosa paratus  
Induitur, nullo disponit pectora cultu,  
Tantum albo crines iniectu vestis inumbrans:  
Qualis stella nitet, tardam quae circuit Arcton  
15 Hiberna sub nocte aut matutina resurgens  
Aurora aut ubi iam Oceano sol aureus exit.  
Quaque pedes movet, hac casiam terra alma ministrat  
Pubenteisque rosas nec iam moestos hiacynthos  
Narcissumque crocumque et quicquid purpureum ver  
20 Spirat hians, quicquid florum per gramina passim  
Suggesterit, immiscens varios natura colores.  
Parte alia celeres sistunt vaga flumina cursus,  
Exultant vallesque cavae collesque supini  
Et circumstantes submittunt culmina pinus  
25 Crebraque palmiferis erumpunt germina silvis.  
Omnia laetantur: cessant Eurique Notique,  
Cessat atrox Boreas; tantum per florea rura  
Regna tenent Zephyri coelumque tepentibus auris  
Mulcent, quaque datur gradientem voce salutant.  
30 Ut ventum ad sedes, vultu longaeva verendo  
Occurrit coniux iusti senis atque repente  
Plena deo subitoque uteri concussa tumultu,  
Excipit amplexu venientem ac talibus infit:  
“O decus, o laudis mulier dux praevia nostrae,  
35 Coelitibus sola humanum quae digna reperta es  
Conciliare genus coetusque attollere ad astra  
Foemineos, gremium cuius divinus obumbrat  
Palmas inexhaustis terras qui compleat uvis:  
Quis me, quis tanto superum dignatur honore?  
40 Tu ne procul visura humiles, regina, penates  
Venisti? tu ne illa mei pulcherrima regis  
Mater ades? viden ut nostra puer excitus alvo,  
Cum mihi vix primas vocis sonus ambiat aures,  
Iam salit et dominum ceu praecursurus adorat?  
45 Felix virgo animi, felix, cui tanta mereri  
Credulitas dedit una: in te nam plena videbis  
Omnia, quae magni verax tibi dixit Olympi  
Aliger, arcano delapsus ab aethere cursu”.

Illa sub haec: “Miranda alti quis facta Tonantis,  
50 O mater, meritas coelo quae tollere laudes  
Vox queat? Exultant dulci mea pectora motu  
Authori tantorum operum, qui me ima tenentem  
Indignamque humilemque suis respexit ab astris;  
Munere quo gentes felix ecce una per omnes



Jacopo Sannazaro, *Il Parto della Vergine II*

LIBRO SECONDO

La Regina, appena moti improvvisi dentro il suo grembo  
sentì e dal soffio del nume divino fu resa maggiore,  
senza indugio, alla partenza dell'alato ministro, inquieta  
in piedi s'alza e lontano alle alte montagne s'avvia,  
affrettandosi: per primo quel pensiero in cuore le torna, 5  
la matrona consumata dagli anni, che doni non ebbe  
del grembo, a dirsi stupendo, negli anni ormai inerti feconda  
e gravata dal fardello del mese sesto, a lei parlare  
al più presto ed ascoltare la sua voce e le sue risposte  
e guardar con gli occhi il figlio donato a una madre infeconda. 10  
Accintasi quindi al viaggio, con garbo, non indossa vesti  
ornate, il petto per niente adorna di raffinatezza,  
sol facendo ombra ai capelli imponendovi un bianco velo:  
come riluce la stella che gira attorno all'Orsa lenta 15  
in una notte d'inverno, o quando rinasce al mattino  
l'Aurora, o quando oramai dall'Oceano il sol d'oro sorge.  
Dovunque i piedi diriga, là, casia la terra feconda  
diffonde, e rose in bocciolo, e giacinti non più funesti  
e narciso e croco e tutto quel che purpurea Primavera 20  
esala aprendo la bocca, ogni fior che ovunque fra l'erbe  
fa sbocciare la Natura che mesce diversi colori.  
Altrove fiumi vaganti arrestano i corsi veloci,  
esultano sia le valli profonde sia i colli declivi  
ed i pini che si trovan attorno piegano le cime  
e fitti germogli nascon dalle selve ricche di palme. 25  
Ogni cosa si rallegra: s'arrestano gli Euri ed i Noti,  
s'arresta Borea violento; sol nelle fiorite campagne  
tengono il regno gli Zefiri e il cielo con tiepidi soffi  
rendono mite, e con quella voce che è loro concessa  
salutan lei che s'avanza. Non appena giunse alla casa, 30  
con venerabile volto la moglie longeva del giusto  
vecchio le va incontro e piena di Dio all'improvviso e riscossa  
dall'improvviso sobbalzo dell'utero, accoglie abbracciando  
colei che arriva e con tali parole comincia: "O onore,  
o donna, araldo che annunci la lode nostra, tu che sola 35  
dai celesti degna fosti trovata d'unire l'umana  
stirpe, e le schiere di donne agli astri levare, il cui grembo  
copre la vigna divina, che le terre d'uve ricolmi  
inesauste: qual dio, quale, d'onor tale degna mi stima?  
da lungi tu per vedere, Regina, un'umile dimora 40  
sei giunta? Tu, quella madre bellissima del mio Sovrano,  
sei qui? Non vedi che il bimbo agitato nel nostro grembo,  
tosto che il suon della voce tua mi sfiorava le orecchie,  
già sobbalza ed il Signore prega come per annunciarlo?  
Felice Vergine in cuore, felice, a cui sola ottenere 45  
tanto la fede ha concesso: infatti in te piena vedrai  
ogni cosa che ti disse del grande Olimpo il veritiero  
alato, per un occulto percorso dall'etere sceso".  
Lei dopo questo: "Le gesta stupende dell'alto Tonante,  
chi, madre, le meritate lodi levar al cielo quale 50  
voce, potrebbe? Sussulta il mio cuor con battito dolce  
per l'autor di tali imprese, che, mentre abitavo bassezze,  
ed ero indegna ed oscura, si volse a me dalle sue stelle;  
per quel dono ecco felice, io sola fra tutte le genti

- 55 Iam dicar. Nec vana fides, ingentia quando  
Ipse mihi ingenti cumulavit munera dextra<,><sup>1</sup>  
Omnipotens sanctumque eius per saecula nomen,  
Et quae per magnas clementia didita terras  
Exundat, qua passim omnes sua iussa verentes
- 60 Usque fovens nullo neglectos deserit aevo.  
Tum fortem exertans humerum dextramque coruscam  
Insanos longe fastus menteisque superbas  
Dispulit afflixitque super solioque potentes  
Deturbans dedit in praeceps et ad ima repressit,
- 65 Extollensque humiles aliena in sede locavit,  
Pauperiemque famemque fugans implevit egenos  
Divitiis; vacuos contra nudosque reliquit  
Qui nullas opibus metas posuere parandis.  
Postremo sobolem (neque enim dare maius habebat),
- 70 Aeternam genitor sobolem saeculisque priorem  
Omnibus aequalemque sibi de sanguine fidi  
Suscepit pueri (tantis quod honoribus unum  
Deerat adhuc), non ille animi morumque suorum  
Oblitus, quippe id meditans promiserat olim
- 75 Sacrificis proavorum atavis stirpique nepotum”.  
Haec virgo. At senior, nullus cui vocis ademptae  
Usus erat, supplex nunc gressum observat euntis  
Virgineosque pedes tactaeque dat oscula terrae;  
Nunc laetus tollit duplices ad sidera palmas,
- 80 Quoque potest solo testatur gaudia nutu,  
Ostenditque manu vatum tot scripta priorum,  
Quae quis, agente deo, quondam, dum vita manebat,  
Edidit et populis liquit celebranda futuris:  
Scilicet effusum tacitis de nubibus imbrem
- 85 Lanigerum in tergo germenque e stirpe vetustae  
Arboris exurgens incombustumque sonoro  
Igne rubum et priscis stellam de patribus ortam.  
Quae dum cuncta gravi, venturi haud inscia, visu  
Percurrit relegens, alto cum corde volutat
- 90 Conceptus virgo insolitos et ab aethere lapsam  
Progeniem pluviae in morem, quae vellere molli  
Excepta haud ullos sonitus nec murmura reddit,  
Seque rubum virgamque, alto se denique missam  
Sidus grande mari prorsum agnoscitque videtque:
- 95 Non tamen ausa loqui tanto aut se ducere dignam  
Munere, sed tacito affectu tibi, maxime divum,  
Grates, rector, agit mentemque ad sidera tollit.  
Et iam luna cavum ter luce repleverat orbem,  
Ter solitas de more intrarat caeca latebras,
- 100 Cum virgo in patriam reditum parat, omnia quando  
Certa videt: subeunt dilectae grata parentis  
Alloquia assuetaeque piis sermonibus aedes  
Quaeque salutantis voces ac verba ministri  
Audiit et primos excepit cella volatus,
- 105 Cella choris superum lustrata et cognita coelo.  
Ergo iter inceptum, caris digressa propinquis,  
Accelerat relegitque viam per nota locorum;  
Nec mora nec requies usquam nec lumina flectit,  
Coelicolum quanvis sacro circumdata coetu,
- 110 Donec ad optatum pervenit sedula limen;  
Atque ibi, dum consueta suo cum pectore versat

<sup>1</sup> Aggiungo una virgola e intendo il verso come una invocazione. Altrimenti è apposizione di *Ipse*. Oppure di *Munera*.

oramai sarò chiamata. Né vana la fede, ché enormi 55  
doni egli stesso ha raccolto per me con l'enorme sua destra,  
l'onnipotente ed il santo suo nome nei secoli, e quella  
clemenza che essendo stata diffusa per grandi regioni,  
trabocca, con cui dovunque quanti temon gli ordini suoi,  
ognuno sempre nutrendo, negletti non mai li abbandona. 60  
Allora scoprendo il forte braccio e fiammeggiante la destra  
gli orgogli troppo smodati e i cuori superbi ha disperso  
ed abbattuto, e per giunta i forti dal trono abbattendo  
gettati li ha nell'abisso ed al fondo li ha schiacciati,  
e gli umili sollevando, in una diversa dimora 65  
li ha collocati, e fugando povertà e fame, ha colmato  
gli indigenti di ricchezze; ma indifesi e nudi ha lasciato  
quanti nessuna misura han posto ad acquistar ricchezze.  
Infine il Rampollo (infatti di più non avea da donare),  
il padre il Rampollo eterno e venuto prima dei tempi 70  
tutti, ed uguale a se stesso, dal sangue di quel suo fedele  
servitor dato ha alla luce (questo soltanto a tali onori  
ancor mancava), del cuore non immemore e dei costumi  
suoi se, mentre lo pensava, lo aveva promesso in passato  
ai devoti avi degli avi e alla stirpe dei discendenti". 75

Questo la Vergine. Il vecchio invece che della sottratta  
voce nessun uso aveva, adesso guarda supplice il passo  
di lei che avanza, ed i piedi virginei, e dà baci alla terra  
ch'è sfiorata da lor; lieto leva ora agli astri ambe le mani,  
e, nel modo in cui può solo, con un cenno mostra la gioia 80  
e con la man mostra i tanti scritti degli antichi profeti,  
i quali ognun, Dio guidando, una volta mentre era in vita  
proclamò e quindi alle genti future lasciò da diffondere:  
certo la pioggia versata giù dalle nubi silenziose  
su un dorso lanoso, ed una gemma che fiorisce dal tronco 85  
di un albero colmo d'anni e, non arso da crepitante  
fuoco, un rovo ed una stella spuntata dai padri d'un tempo.  
Mentre ciò tutto con grave sguardo, del futur non ignara,  
attraversa rileggendo, nel fondo del cuore rivolge,  
la Vergine, l'inusuale concepimento e la progenie 90  
scesa dall'etere come pioggia che su un morbido vello  
accolta suoni non rende affatto, né pur mormorii,  
e sé stessa rovo e verga, ed infine sé stessa inviata  
dall'alto, gran stella al mare, del tutto riconosce e vede:  
eppur non osa parlare o tenersi degna di un dono 95  
tale, ma con silenzioso affetto a te, supremo dio,  
grazie rivolge, o Rettore, e l'anima leva alle stelle.

E già la luna tre volte l'orbe cavo aveva riempito  
di luce, tre volte, cieca, com'è costume, nei rifugi  
soliti entrata era quando la Vergine appronta il ritorno 100  
in patria, poiché ogni cosa vede sicura: dell'amata  
madre le tornano in mente le grate parole e le case  
avvezze a santi discorsi, e la stanza che le parole  
di salute ed i discorsi senti del ministro ed accolse  
i primi voli, la stanza percorsa dai cori superni 105  
e nota al cielo. Il cammino avviato perciò – era lontana  
dai cari parenti – affretta, e percorre indietro la via  
per luoghi noti; né indugio, né posa mai, né piega gli occhi,  
pur cerchiata dalla sacra schiera degli angeli celesti,  
fino a quando ella raggiunge, assidua, la soglia anelata; 110  
ed ivi, mentre rivolge dentro al petto suo le consuete

- Gaudia, paulatim maturi tempora ventris  
Adventare videt: scires iam numen in illa  
Grande tegi; nullos adeo sentire dolores  
115 Dat superum genitor nullaque ex parte gravari.  
    Interea terra parta iam pace marique  
    Augustus pater aeratis bella impia portis  
    Clauserat et validis arctarat vincta catenis;  
    Dumque suas regnator opes viresque potentis  
120 Imperii exhaustasque armis civilibus urbes  
    Nosse cupit, magnum censeri iusserat orbem,  
    Describi populos late numerumque referri  
    Cunctorum ad se se capitum, quae maxima tellus  
    Sustinet et rapido complectitur aequore Nereus.  
125 Ergo omnes lex una movet: sua nomina mittunt  
    Qui monteis, Aurora, tuos, regna illa feracis  
    Armeniae, qui convalles atque alta Niphatae  
    Saxa tenent, longe pictis gens nota pharetris,  
    Gens fines lustrare suos non segnis et arcu,  
130 Qua vagus Euphrates, qua devius exit Araxes,  
    Felices tractus et late munere divum  
    Concessos defendere agros bene olentis amomi.  
    Censetur Tauri passim, censetur Amani  
    Incola praedatorque Cilix et isaurica quisquis  
135 Rura domat quicumque tuas, Pamphylia, silvas  
    Quique Lycaoniam, felicia iugera, quique  
    Flaventem curvis Lyciam perrumpit aratris.  
    Iam clari bello Leleges populique propinqui  
    Iussa obeunt, gens quaeque suo dat nomina ritu:  
140 Qui Ceramon bimaremque Gnidon quique alta tuentur  
    Moenia, dispositis ubi circumsepta columnis  
    Tollit se nivei moles operosa sepulcri,  
    Barbara quam rapto posuit regina marito;  
    Et quos Maeandri toties ludente recursu  
145 Unda rigat, rigat ipse suo mox amne Cayster,  
    Herboso niveos dum margine pascit olores,  
    Quosque metalliferis veniens Pactolus ab antris  
    Circuit et rutila non parciior Hermus arena;  
    Misorum manus omnis apollinaeque Celenae  
150 Idaque rhoetaeaeque arces celebrataque Muis  
    Pergama sigaeumque iugum, priameia quondam  
    Regna armis ducibusque ducum nunc nota sepulcris,  
    Quae nauta, angustum dum praeterit Hellespontum,  
    Ostendens sociis "hoc" inquit "litore flentes  
155 Nereides steterant, passis cum moesta capillis  
    Ipsa suum de more Thetis clamaret Achillem".  
    His et bitynae classes et pontica late  
    Accedit regio, paret scopulosa Carambis,  
    Parendi studio fervet simul alta Sinope,  
160 Fervet Halys quique immensis procul amnibus auctus  
    Cappadocum medios populos discriminat Iris,  
    Thermodonque Halybesque attritaque saxa Prometheo.  
    Praeterea qua se Thracum mavortia tellus  
    Pandit et argenteam Rhodope procurrat in Aemum,  
165 Qua Macetum per saxa ruit torrentibus undis  
    Axius umbrosaeque tegunt Halyachmona ripae  
    Quaque iacet diris omen Pharsalia bellis  
    Et bis romana ferales clade Philippi:  
    Conveniunt populi certatim et iussa facessunt.  
170 Vos etiam vestros his adiunxistis alumnos,  
    Vicinae passim vacuis iam moenibus urbes,

gioie, poco a poco i tempi del grembo maturo pel parto  
vede appressarsi: potresti capire oramai ch'in lei grande  
Nume è nascosto; dolore nessun di provare persino  
le dona il Padre dei sùperi, e non esser affatto gravata. 115

Frattanto, nata oramai la pace per terra e per mare,  
Augusto padre le guerre nefande con porte di bronzo  
chiuse aveva e, strette a forti catene, le aveva serrate;  
e poiché il re le ricchezze sue e le forze del suo potente  
impero e le città esauste per le guerre civili, vuole 120  
sapere, aveva ordinato che si censisse il mondo grande,  
contar le genti a distesa ed il numero riferire  
a lui di tutte le vite che l'enorme globo terrestre  
sostenta e con travolgente distesa circonda Nerèo.  
Dunque tutti una sol legge muove: mandan i loro nomi 125  
quanti i tuoi monti, o Aurora, quei gran regni della feconda  
Armenia, quanti le valli e le alte rocce del Nifate  
abitan, popolo molto noto per dipinte farette,  
popol non pigro a viaggiare nei suoi territori e con l'arco  
dove vagante l'Eufrate, dove errante sgorga l'Arasse 130  
a difender le feconde distese e, per dono di dèi  
in grand'ampiezza concessi, i campi d'amomo che dolce  
profuma. Sono censiti ovunque i Tauri; son censiti  
dell'Amàno l'abitante e il pirata cilicio e chi  
doma le isauriche terre, e chi le tue selve, Panfilia; 135  
e quel che la Licaonia, fecondi terreni, e colui che  
fende con i curvi aratri la Licia colore dell'oro.  
Già i Lelégi chiari in guerra, e le nazioni confinanti  
attuano gli ordini, ed ogni gente dà i nomi col suo stile:  
quelli che Ceramo e Cnido, che giace su due mari, e l'alte 140  
mura vigilano, dove, cinta da ordinate colonne,  
s'erge la ben lavorata mole del candido sepolcro  
che una barbara regina eresse al marito sottrattole;  
e quanti del Meandro, tante volte con giocoso riflusso,  
l'onda bagna, quanti bagna Caistro stesso or ora col suo 145  
corso mentre sulla riva erbosa nutre nivei cigni  
quanti il Pattòlo, che scende da metallifere spelonche,  
circonda e, l'Ermo non meno ricco di sabbia sfolgorante;  
dei Misi tutte le schiere e dell'apollinea Celena,  
l'Ida e le cime retee, e, celebrata dalle Muse, 150  
Pergamo, e il giogo sigeo, regni di Priamo in passato,  
noti per armi e per duci, per tombe di duci al presente,  
le quali il nocchiero, quando oltre passa l'angusto Ellesponto,  
ai suoi compagni mostrando, "qui", dice, "sul lido piangenti  
le Nereidi erano state, mentre Teti, sparsi i capelli, 155  
triste piangeva a gran voce, com'era costume, il suo Achille".  
A questi sia le bitinie flotte sia ampiamente la terra  
del Ponto si rende vicina; adempie Carambe rocciosa,  
e per lo zelo d'ossequio ferve a un tempo l'alta Sinòpe;  
fervono l'Ali ed ampliato lontano da fiumi infiniti, 160  
quel che separa le genti di Cappadocia al centro, l'Iri,  
e il Termodonte ed i Càlibi, e, da Prometeo logorate,  
le rupi. Inoltre, per dove dei Traci la terra marziale  
s'apre ed il freddo Rodòpe si getta nell'Emo, per dove  
fra le macedoni rupi, scorre con onde torrenziali 165  
l'Assio, ed ombrose le rive nascondono l'Aliacmone,  
e per dove giace, a guerre crudeli presagio, Farsàlo  
e, per due volte mortale di strage romana, Filippi,  
s'adunan popoli a gara e i comandi eseguon a gara.  
Anche voi gli alunni vostri a costoro avete congiunto, 170  
città vicine all'intorno, svuotate le mura oramai,

Antiquae Graiorum urbes, gens optima morum  
Formatrix, clara ingeniis et fortibus ausis,  
Seu quae litoreos tractus montesque tenetis  
175 Seu quae per medias dispersae exurgitis undas.  
Tum latus Epiri, qua formidabile nautis  
Attollunt summo caput Acroceraunia coelo,  
Urget opus, iamque Alcinoi dat regia censum,  
Illyricaeque manus impacatique Liburni  
180 Litoraue Ionio passim pulsata profundo.  
Nec tu, cui late imperium terraeque marisque  
Bellatrix peperit virtus et martius ardor,  
Non populos, non ipsa tuas, terra inclyta, gentes  
Describis, terra una armis et foeta triumphis,  
185 Una viris longe pollens atque aemula coelo,  
Nubiferae quam praeruptis anfractibus Alpes  
Praecingunt mediamque pater secat Apenninus  
Et geminum rapido fluctu circumtonat aequor.  
Descripsere suos, quanvis non axe sub uno,  
190 Hinc Rhenus pater indigenas, hinc latior undis  
Danubius, qui silvarum per vasta volutus  
Pascere non populos, non lambere desinit urbes,  
Donec ad optatam rapido venit agmine Peucen.  
Quin et proceras scrutatur Gallia silvas,  
195 Gallia caesareis Latio dignata triumphis,  
Quam Rhodanus, quam findit Arar, quam permeat ingens  
Sequana piscosoque interluit amne Garumna.  
Tum quas piniferis gentes praerupta Pyrene  
Rupibus herculeas prospectat adusque columnas  
200 Cogit Anas, cogit ripa formosus utraque  
Duria et albenti Baetis praecinctus oliva  
Auratamque Tagus volvens sub gurgite arenam  
Quique suo terras insignit nomine Iberus.  
Parte alia vastas circumvocat Africa vires:  
205 Getuli maurique duces rimantur opaci  
Atlantis nemora et dispersa mapalia silvis;  
Scribitur et vacuis ut quisque inventus arenis  
Seu pastor seu succinctis venator in armis  
Observans saevos latebrosa ad tesqua leones,  
210 Massylum quicumque domos, quicumque repostos  
Hesperidum lucos munitaque montibus arva  
Incolit et ramis nativum decutit aurum,  
Et qui vertentes immania saxa iuvencos  
Flectit arans, qua devictae Carthaginis arces  
215 Procubuere iacentque infausto in litore turre  
Eversae. Quantum illa metus, quantum illa laborum  
Urbs dedit insultans Latio et laurentibus arvis!  
Nunc passim vix reliquias, vix nomina servans,  
Obruitur propriis non agnoscenda ruinis:  
220 Et querimur genus infelix humana labare  
Membra aevo, cum regna palam moriantur et urbes!  
Iamque Macas idem ardor habet; venere volentes  
Barcaeï, venere suis Nasamones ab arvis,  
Navifragas qui per Syrtes infidaeque circum  
225 Litora moerentum spoliis onerantur et altos  
Insiliunt nudi cumulos extantis arenae  
Inque suas vertunt aliena pericula praedas.  
Postremo Psylli garamanticaque arva tenentes  
Quique cyrenaeas suspendunt vomere glebas  
230 Laudatasque legunt succis praestantibus herbas  
Quique Iovis palmeta Hasbytarumque recessus,

antiche città dei Greci, stirpe eccellente, di costumi  
fondatrice, per ingegni famosa e coraggiose imprese,  
sia voi che tratti di costa e che le montagne abitate, 175  
sia voi che in mezzo disperse alle onde del mare sorgete.  
Allor la sponda d'Epiro, dove, pauroso ai naviganti,  
levan al sommo del cielo il capo lor gli Acrocerauni,  
l'opera affretta e la reggia di Alcinoo fornisce già il censo,  
e dell'Illiria le schiere ed i Liburni senza pace  
e le spiagge tutt'intorno scosse dallo Ionio profondo. 180  
Né tu, alla quale il potere a distesa in terra ed in mare  
procuraron il guerriero valor ed il marziale ardore,  
non i popoli, tu stessa, non le tue genti, inclita terra,  
non descrivi, terra sola per armi e gravida di trionfi,  
sola d'eroi largamente potente ed emula del cielo, 185  
che l'Alpi colme di nubi con dirupate giravolte  
circondano ed il cui centro attraversa il padre Appennino  
e doppio mare con onde travolgenti fa risuonare.  
Anche se non sotto un cielo soltanto, descrissero i loro  
da una parte, il Reno padre, dall'altra, assai largo per onde, 190  
il Danubio, che, scorrendo per solitudini di selve,  
di nutrire le sue genti e lambire città non cessa,  
finché alla bramata Peuce con il corso rapido arriva.  
Via più la Gallia è intenta ad esplorare le alte selve,  
la Gallia per i successi di Cesare degna del Lazio, 195  
che il Rodan, che l'Arar solca, che la grande Senna attraversa  
e con il suo corso ricco di pesci bagna la Garonna.  
Allora tutte le genti che Pirene scoscesa osserva  
con rupi ricche di pini, e fino alle erculee colonne  
raccoglie l'Ana, raccoglie la bella in entrambe le rive 200  
Duria, ed il Betis recinto dagli uliveti biancheggianti  
ed il Tago che rivolge nei gorgi la sabbia dorata  
e l'Ebro che con il nome suo dà fama a queste regioni.  
Dalla parte opposta enormi forze chiama l'Africa attorno:  
i comandanti getùli e mori d'Atlante l'ombroso 205  
scrutano i boschi e le tende disperse dentro alle foreste;  
viene iscritto anche ciascuno trovato nelle vuote sabbie  
o pastore o cacciatore d'armi munito che sorveglia  
i leoni feroci fino alle lande che offron rifugi,  
chiunque le abitazioni dei Massili, chiunque i boschi 210  
appartati delle Esperidi e i campi difesi dai monti  
abita e fa cader l'oro nativo dai rami, e chi smuove  
nell'aratura i giovenchi che rivoltano sassi enormi  
dove le rocche sconfitte di Cartagine stramazzeron  
e torri restano stese sul disgraziato litorale, 215  
rovesciate. Quanta angoscia quella, quanti travagli quella  
città produsse aggredendo il Lazio e i campi laurenti!  
Ora a stento i resti attorno, a stento i nomi conservando,  
è sepolta e dalle proprie rovine non si riconosce:  
e noi, stirpe sventurata, piangiamo che al tempo le membra 220  
umane cedano mentre, è ben noto, muoiono i regni  
e le città! Già lo stesso ardor tiene i Maci; di voglia  
vennero i Bàrcidi, vennero i Nasamoni dai lor campi,  
coloro che per le Sirti navifraghe e intorno a spiagge  
ingannevoli si copron delle spoglie dei sofferenti 225  
e su alti ammassi di sabbia emergente balzano nudi  
e convertono nei loro bottini i pericoli altrui.  
Gli Psilli infine e coloro che hanno i campi dei Garamanti  
e quelli che cirenée zolle con il vomere alzano  
e raccolgono lodate erbe dai sapori eccellenti, 230  
quanti di Giove i palmeti e degli Asbiti i nascondigli,

- Marmaricas qui late oras, qui pascua servant  
Aegypti Meroesque, sacer quos Nilus inundat,  
Nilus ab aethereo ducens cunabula coelo.
- 235 Nec minus et casta senior cum virgine custos  
Ibat, ut in patria nomen de more genusque  
Ederet et iussum non segnis penderet aurum.  
Ille domum antiquam et regnata parentibus arva  
Invisens, secum proavos ex ordine reges
- 240 Claraque facta ducum pulcramque ab origine gentem  
Mente recensebat tacita numerumque suorum,  
Quanvis tunc pauper, quanvis incognitus ipsis  
Agnatis, longe adveniens explere parabat.  
Iam fines, Galilaea, tuos emensus et imas
- 245 Carmeli valles quaeque altus vertice opacat  
Rura Thabor sparsamque iugis samaritida terram  
Palmiferis, solymas a leva liquerat arces,  
Cum simul e tumulo muros ac tecta domorum  
Prospexit patriaeque agnovit moenia terrae:
- 250 Continuo lacrimis urbem veneratur obortis  
Intenditque manus et ab imo pectore fatur:  
“Bethlemae turres et non obscura meorum  
Regna patrum magnique olim salvete penates,  
Tuque o terra, parens regum visuraque regem,
- 255 Cui sol et gemini famulantur cardinis axes,  
Salve iterum: te vana Iovis cunabula Crete  
Horrescet ponetque suos temeraria fastus,  
Moenia te dircaea trement ipsamque pudebit  
Ortygiam geminos Latonae extollere partus.
- 260 Parva loquor: prono veniet diademate supplex  
Illa potens rerum terrarumque inclyta Roma  
Et septemgeminos submittet ad oscula montes”.
- Dixit et extrema movit vestigia voce  
Maturatque viam senior tardumque fatigat
- 265 Vectorem et visas gressum molitur ad oras.  
Et iam prona dies fluctus urgebat iberos  
Purpureas pelago nubes aurumque relinquens,  
Ecce autem magnis plenam conventibus urbem  
Protinus, ut venere, extremo e limine portae
- 270 Aspiciunt. Mixtum confluserat undique vulgus,  
Turba ingens: credas longinquo ex aequore vectas  
Ad merces properasse aut devastantibus arva  
Hostibus in tutum trepidos fugisse colonos.  
Cernere erat perque anfractus perque arcta viarum
- 275 Cuncta replese viros confusoque ordine matres,  
Permixtos pecori agricolas: hos iungere plaustra,  
Hos intendere vela, alios discumbere apertis  
Porticibus, resono compleri cuncta tumultu,  
Accensos variis lucere in partibus ignes.
- 280 Quae pater admirans, tacito dum singula visu  
Percurrit circumque domos et limina lustrat  
Nec superesse locum tecto videt, “ibimus” inquit,  
“Quo deus et quo sancta vocant oracula partum”.
- Est specus haud ingens parvae sub moenibus urbis,
- 285 Incertum manibus ne hominum genio ne potentis  
Naturae formatus, ut haec spectacula terris  
Praeberet tantosque diu servatus in usus  
Hospitio coelum acciperet, cui plurima dorso  
Incumbit rupes, pendentibus undique saxis
- 290 Aspera, et exesae cingunt latera ardua cautes,  
Defunctis operum domus haud ingrata colonis.



largamente le marmàriche spiagge ed i pascoli d'Egitto  
e di Meroe custodiscon, che il sacro Nilo allaga d'onde,  
il Nilo che dall'etereo cielo la sua origine prende.

E nondimeno l'anziano custode con la casta Vergine 235  
andava per dare in patria il nome, com'era costume,  
e la stirpe, e non è pigro a pagare l'oro ordinato.  
Egli, osservando la casa d'un tempo ed i campi condotti  
dai genitori, fra sé in ordine gli avi regali  
e illustri imprese dei duci e bella da sempre la stirpe 240  
a memoria silenzioso contava, e il numer dei suoi,  
seppur esiguo a quel tempo, seppur sconosciuto ai parenti  
stessi, da lungi arrivando, a compiere si preparava.  
Percorse oramai le terre tue, o Galilea, e poi le profonde  
valli del Càrmelo e quante campagne ombreggia con la vetta 245  
l'alto Tabòr, e, di gioghi sparsa, l'area di Samaria,  
palmiferi, avea lasciato le solime rocche a sinistra  
quando ad un tempo dal colle i muri ed i tetti di case  
vide lontano e le mura conobbe della patria terra:  
subito dopo con lacrime improvvisate la città onora 250  
e stende le mani e dice dalle profondità del petto:  
"O torrioni di Betlemme e dei miei padri non oscuri  
dominii e penati grandi un tempo, a voi rendo il saluto,  
e tu, terra, di re madre e un re destinata a vedere, 255  
a cui il sol e entrambi i poli del mondo sono servitori,  
salve di nuovo: la culla menzognera di Giove, Creta,  
inorridirà e i suoi vanti deporrà, seppur temeraria,  
le mura dircee a te innanzi tremeranno ed Ortigia stessa  
si vergognerà a esaltare di Latona i parti gemelli. 260  
Poco dico: col diadema chinato verrà supplicando  
la potente sulle cose e le terre, l'inclita Roma,  
e le montagne dai sette colli piegherà per baciarti".  
Ebbe detto, e, le parole concluse, mosse i piedi suoi  
ed accelera il cammino il vecchio ed affatica il lento  
portatore e muove il passo verso le terre contemplate. 265

E già il giorno declinante incalzava i marosi iberi  
le sue nuvole di porpora e l'oro suo al mare lasciando,  
ecco poi la città piena di grandi incontri di persone  
subito, appena arrivaron, fuori la soglia della porta,  
osservano. Era confluito misto il popolo da ogni dove, 270  
folla grande: crederesti che a merci portate da mare  
lontano fossero corsi o, mentre i nemici i terreni  
devastavano, al sicuro fuggiti i coloni tremanti.  
Si vedeva, e per le curve e per le strette delle vie,  
che tutto avevan riempito senz'ordine uomini e madri, 275  
contadini misti al gregge: questi aggiogavano i carretti,  
questi spiegavan le vele, si sdraiavano altri in aperti  
portici, tutto era colmo di tumulto che riecheggiava,  
risplendevano le torce accese in quartieri diversi.  
Di questo il padre stupendosi, mentre ogni cosa con muto occhio 280  
percorre e passa in rassegna attorno le case e le soglie,  
né un luogo per il riparo restar vede: "andremo noi", disse,  
"dove Dio e dove ci chiaman gli oracoli santi dei padri".  
V'è grotta non grande della piccola città presso il muro,  
incerto se da man d'uomo o dal genio della potente 285  
natura per ciò formata che spettacol tale alla terra  
offerisse, e, per utilizzi tali riservata da tempo,  
da ospite il cielo accogliesse; ad essa molteplice rupe  
rocciosa incombe sul dorso, per sassi sospesi all'intorno  
ruvida, e rocce consunte circondano gl'impervi fianchi, 290  
pei coloni che i lavori finiscon casa non sgradita.

Huc heros tandem, superata ambage viarum,  
Sic monitus, ducente deo, cum coniuge sancta  
Devenit multaque senex se nocte recepit.  
295 Ac primum siccis ramalibus excitat ignem  
Stramineoque toro comitem locat, aegra cubantis  
Membra super vestem involvens; mox alligat ipsos  
Permulcens iam non duros, iam sponte sequentes  
Quadrupedes, ut forte aderat foenile saligna  
300 Suffultum crate et palmarum vimine textum.  
Nunc age castaliis quae nunquam audita sub antris  
Musarum ve choris celebrata aut cognita Phoebos  
Expedit: vos secretos per devia calleis,  
Coelicolae, vos, si merui, monstrate recessus  
305 Intactos. Ventum ad cunas et gaudia coeli  
Mirandosque ortus et tecta sonantia sacro  
Vagitu: stat ferre pedem, qua nulla priorum  
Obvia sint oculis vatum vestigia nostris.  
Tempus erat, quo nox tardis invecta quadrigis  
310 Nondum stelliferi mediam pervenit Olympi  
Ad metam et tacito scintillant sidera motu,  
Cum silvaeque urbesque silent, cum fessa labore  
Accipiunt placidos mortalia pectora somnos;  
Non fera, non volucris, non picto corpore serpens  
315 Dat sonitum, iamque in cineres consederat ignis  
Ultimus et sera perfusus membra quiete  
Scruposo senior caput acclinaverat antro:  
Ecce autem nitor ex alto novus emicat omnemque  
Exuperat veniens atrae caliginis umbram  
320 Auditique chori superum et coelestia curvas  
Agmina pulsantum citharas ac voce canentum.  
Agnovit sonitum partusque instare propinquos  
Haud dubiis virgo sensit laetissima signis.  
Protinus erigitur stratis coeloque nitentes  
325 Attollit venerans oculos ac talia fatur:  
“Omnipotens genitor, magno qui sidera nutu  
Aereosque regis tractus terrasque fretumque,  
Ecquid adest tempus, quo se sine labe serenam  
Efferat in lucem soboles tua? quo mihi tellus  
330 Rideat et teneris depingat floribus arva?  
En tibi maturos fructus, en reddimus ingens  
Depositum: tu, nequa pio iactura pudori  
Obrepat, summo defende et consule coelo.  
Ergo ego te gremio reptantem et nota petentem  
335 Hubera, care puer, molli studiosa fovebo  
Amplexu; tu blanda tuae dabis oscula matri  
Arridens colloque manum et puerilia nectes  
Brachia et optatam capies per membra quietem”.  
Sic memorat fruiturque deo comitumque micanti  
340 Agmine divinisque animum concentibus explet.  
Atque olli interea, revoluta sidere, felix  
Hora propinquabat. Quis me rapit? Accipe vatem,  
Diva, tuum; rege, diva, tuum: feror arduus altas  
In nubes, video totum descendere coelum  
345 Spectandi excitum studio; da pandere factum  
Mirum, indictum, insuetum, ingens: absistite, curae  
Degeneres, dum sacra cano. Iam laeta laborum,  
Iam non tacta metu saeculi regina futuri  
Stabat adhuc, nihil ipsa suo cum corde caducum,  
350 Nil mortale putans: illam natusque paterque  
Quique prius quam sol coelo, quam luna niteret,

Qui l'illustre, superata la tortuosità delle strade,  
così consigliato, Dio lo guida, con la santa moglie  
giunse, ed a notte inoltrata il vecchio si mise al sicuro. 295  
E dapprima con ramaglie asciutte accende il focolare,  
sul letto di paglia pone la compagna, stanche le membra  
di lei distesa avvolgendo sulla veste; poi lega mentre  
li sfiora – già non rifiutan, già seguono spontaneamente –  
quadrupedi, ché per caso c'era un fienile sostenuto  
da un graticcio e intrecciato di flessibil rami di palme. 300  
Orunque ciò che non mai fu udito negli antri castalii  
delle Muse o dai lor cori celebrato, né noto a Febo,  
racconterò: voi contrade segrete per vie fuori mano,  
voi, celesti, se ho un merito, insegnatemi luoghi occulti,  
non tocchi. Siamo alla culla ed alla letizia del cielo, 305  
alla nascita stupenda e ai tetti sonanti di sacro  
pianto: resta da portare il piede dove traccia alcuna  
d'antichi vati si renda allo sguardo nostro dinanzi.  
Era il tempo in cui la notte, trainata da lente quadrighe,  
ancora non è arrivata d'Olimpo stellato alla meta 310  
intermedia e con silente movimento brillan le stelle,  
quando tacciono le selve e le città, quando, spossati  
di fatica, il sonno mite accolgono i cuori mortali;  
non fiera, non un uccello, non, corpo dipinto, un serpente,  
fa rumore, e s'era ormai adagiato in ceneri il fuoco 315  
ultimo e, d'una quiete tardiva impregnato le membra,  
nell'antro di pietra il vecchio aveva reclinato il capo:  
ecco però un singolare splendor riluce dall'alto  
supera tutta, arrivando, l'ombra di caligine scura,  
degli dei superi s'odono i cori, e le schiere celesti 320  
di quanti fanno vibrare curve cetre e cantano a voce.  
Riconobbe quel clamore, e il parto vicino incalzare  
la Vergine felicissima sentì da non dubbi segnali.  
Subito dalle coperte s'alza ed al cielo gli splendenti  
Occhi, pregando, solleva e queste parole pronuncia: 325  
“Genitore onnipotente, che con grande cenno le stelle  
e le contrade dell'aria governi, e le terre ed il mare,  
è forse giunto il momento in cui, senza macchia, sereno  
sveli se stesso alla luce il Rampollo tuo? in cui la terra  
mi sorrida e di leggeri fiori dipinga le contrade? 330  
Eccoti frutti maturi, ecco che ti rendiamo il grande  
Deposito: tu, che qualche danno alla verginità pia  
non si insinui, dalla vetta del cielo impedisce e provvedi.  
io dunque mentre sul grembo ti insinuerai e cercherai i seni  
consueti, caro Fanciullo, con amor ti scalderei in dolce 335  
abbraccio; tu delicati baci darai alla madre tua  
sorridendole e al collo la mano e le braccia di bimbo  
allaccerai, ed il riposo voluto otterrai fra le membra”.  
Sì dice e gode di Dio e della schiera rilucente  
dei compagni, e con divine armonie l'animo suo sazia. 340  
E per lei frattanto, voltesi le costellazioni, il momento  
felice s'avvicinava. Chi mi rapisce? il vate tuo  
accogli, dea, guida, dea: in alto son condotto ad alte  
nuvole, vedo l'intero cielo scendere, eccitato  
dalla brama di vedere; dammi di svelar un fatto 345  
mirabile, mai narrato, insolito, grande: via, affanni  
degeneri, mentre il sacro canto. Ormai lieta per le pene,  
ormai non tocca da paura, la Regina del secol nuovo  
ferma stava ancora, nulla di fragile nel cuore suo,  
di mortal nulla pensando: a quella sia il Figlio sia il Padre, 350  
sia lo Spirito che prima che il sole in cielo, che la luna

Spiritus obscuras ibat super igneus undas,  
Stant circum et magnis permulcent pectora curis.  
Præterea redeunt animo quaecunque verendus  
355 Dixerat interpres, acti sine pondere menses  
Servatusque pudor, clausa cum protinus alvo  
(O noctem superis laetam et mortalibus aegris!),  
Sicut erat foliis stipulaque innixa rigenti,  
Divinum, spectante polo spectantibus astris,  
360 Edit onus: qualis rorem cum vere tepenti  
Per tacitum matutinus desudat Eous  
Et passim teretes lucent per gramina guttae;  
Terra madet, madet aspersa sub veste viator  
Horridus et pluviae vim non sensisse cadentis  
365 Admirans gelidas hudo pede proterit herbas.  
Mira fides! puer aethereas iam lucis in auras  
Prodierat fœnoque latus male fultus agresti  
Impulerat primis resonum vagitibus antrum.  
Alma parens nullos intra præcordia motus  
370 Aut incursantes devexi ponderis ictus  
Senserat; haerebant immotis viscera claustris:  
Haud aliter quam cum purum specularia solem  
Admittunt; lux ipsa quidem pertransit et omnes  
Irrumpens laxat tenebras et discutit umbras;  
375 Illa manent inlaesa, haud ulli pervia vento,  
Non hyemi, radiis sed tantum obnoxia Phoebi.  
Tunc puerum tepido genitrix involvit amictu  
Exceptumque sinu blandeque ad pectora pressum  
Detulit in praesepe. Hic illum mitia anhelò  
380 Ore fovent iumenta. O rerum occulta potestas!  
Protinus agnoscens dominum procumbit humi bos  
Cernuus, et mora nulla simul procumbit asellus  
Submittens caput et trepidanti poplite adorat.  
Fortunati ambo! non vos aut fabula Cretae  
385 Polluet antiqui referens mendacia furti  
Sidoniam mare per medium vexisse puellam,  
Aut sua dum madidus celebrat portenta Cithaeron  
Infames inter thyasos vinosaque sacra  
Arguet obsequio senis insudasse profani;  
390 Solis quippe deum vobis et pignora coeli  
Nosse datum, solis cunabula tanta tueri.  
Ergo dum refugo stabit circumdata fluctu  
Terra parens, dum præcipiti vertigine coelum  
Volvetur, romana pius dum templa sacerdos  
395 Rite colet, vestri semper referentur honores,  
Semper vestra fides nostris celebrabitur aris.  
Quis tibi tunc animus, quae sancto in corde voluptas,  
O genitrix, cum muta tuis famulantia cunis  
Ac circum de more sacros referentia ritus  
400 Aspiceres domino genua inclinare potenti,  
Et sua commotum trahere ad spectacula coelum?  
Magne pater, quae tanta rudes prudentia sensus  
Leniit? infirmi tantos quis pectore motus  
Excivit calor et pecudum in præcordia venit,  
405 Ut quem non reges, non accepere tot urbes,  
Non populi, quibus una aras et sacra tueri  
Cura fuit, iam bos torpens, iam segnis asellus  
Authate possessoremque saluent?  
Vocibus interea sensim puerilibus heros  
410 Excitus somnum expulerat noctemque fugarat  
Ex oculis, iamque infantem videt et videt ipsam

splendesse, sopra i marosi oscuri saliva, di fuoco,  
stanno accanto, e di grandi affetti blandiscono il cuore.  
Inoltre le torna in mente ogni cosa che il venerando  
messagger detto le avea, mesi trascorsi senza peso 355  
e il conservato pudore, non appena dal ventre chiuso  
(o notte per gli dèi lieta e per i mortali infelici!),  
come s'era sulle foglie e sulla fredda paglia stesa,  
il ciel guardandola, gli astri guardandola, quel divin peso  
diede in luce: come quando, se la primavera s'accende, 360  
nel silenzio, mattutina Eoo fa colar la rugiada  
e dovunque le rotonde stille risplendono nell'erba;  
la terra n'è molle, molle n'è sotto la veste cosparsa  
rozzo viandante e, sorpreso che non ha avvertito la forza  
di pioggia che cade, l'erbe gelate con umido piede 365  
calpesta. Mirabil fede! Il Bimbo oramai all'aria eterea  
del giorno era uscito e male adagiato il fianco su agreste  
fieno percosso coi primi pianti avea la grotta sonante.  
La madre feconda alcun movimento nei suoi precordi,  
ovvero gli urtanti colpi del peso che scende, sentito 370  
aveva; stavano fissi i visceri alle salde chiostre:  
non è diverso da quando le finestre un limpido sole  
lasciano entrare; la luce certo passa attraverso ed ogni  
tenebra, se fa irruzione, allarga, e disperde le ombre;  
quelle rimangono illese, non aperte per alcun vento, 375  
non per l'inverno, ma ai raggi soggette soltanto di Febo.  
Allora la madre avvolse il Bimbo in un tiepido telo  
e trattolo fuor dal grembo e dolcemente stretto al petto,  
poselo dentro al recinto. Quivi le giumente mansuete  
con bocca ansante lo scaldan. O del mondo occulta potenza! 380  
Testé il signor conoscendo chinasi a terra il bue col capo  
piegato, e senza indugiare a un tempo l'asinello chinasi  
curvando il capo e l'adora con le trepidanti ginocchia.  
Fortunati l'uno e l'altro! Ovver la favola di Creta  
non vi macchierà dicendo la menzogna d'un furto antico, 385  
d'aver rapito per mezzo il mar la sidonia ragazza,  
ovver mentre esalta i suoi portenti il molle Citerone  
fra tiasi infamanti e feste solenni ricolme di vino,  
non v'accuserà di avere sudato al seguito del vecchio  
profano; di certo a voi soli dio ed il pegno del cielo 390  
conoscer fu dato, a voi soli sorvegliare tal culla.  
Dunque mentre esisterà, cinta dall'onda che rifluisce,  
terra che genera, mentre con rapido vortice il cielo  
si volgerà, mentre il pio sacerdote i templi romani  
ben curerà, gli onor vostri rinnovati sempre saranno 395  
sempre sarà vostra fede celebrata sui nostri altari.  
Quale allor l'animo tuo, qual piacere nel santo cuore,  
o madre, quando creature mute adoranti alla tua culla  
e intorno secondo l'uso ministre dei sacri rituali,  
vedevi per il Signore potente piegar le ginocchia, 400  
ed alla vista di loro attirare il cielo commosso?  
Grande Padre, quale grande saggezza addolci i rozzi sensi?  
Quale calore nel rozzo petto tanto grandi passioni  
chiamò alla vita e poi giunse dentro i precordi delle greggi,  
che lui, che non i sovrani, non accolsero città tante, 405  
non le genti che guardare gli altari ed i sacri rituali  
ebbero qual sola cura, già un bue pigro, già un asin lento  
salutin come Creatore ed apertamente Signore?  
Frattanto dai mormorii del bimbo pian piano riscosso  
l'illustre avea cacciato il sonno e la notte fugato 410  
dagli occhi suoi, e già l'Infante vede e vede la madre stessa

Maiorem aspectu maiori et lumine matrem  
Fulgentem, nec quoquam oculos aut ora moventem  
Sublimemque solo, superum cingente caterva  
415 Aligera: qualis nostrum cum tendit in orbem  
Purpureis rutilat pennis nitidissima phoenix,  
Quam variae circum volucres comitantur euntem;  
Illa volans solem nativo provocat auro  
Fulva caput, caudam et roseis interlita punctis  
420 Caeruleam; stupet ipsa cohors plausuque sonoro  
Per sudum strepit innumeris exercitus alis.  
Miratur lucem insolitam, miratur ovanteis  
Coelicolum cantus senior; tum victus et amens  
Attonitusque animi tantisque ardoribus impar  
425 Corruit et geminas vultum demisit in ulnas,  
Adfususque diu telluri immobilis haesit.  
Hic illum superi iuxta videre iacentem,  
Vidit dia parens, nec longum passa seniles  
Obduci tenebris oculos dat surgere et aegrum  
430 Substentare genu tremulisque insistere plantis  
Divinosque pati vultus superique nitorem  
Ignis et aethereas vibrantia lumina flammis.  
Ille, ubi paulatim vires animumque resumpsit,  
Nodoso incumbens baculo modulantia primum  
435 Agmina reginamque deum de more salutat;  
Mox ipsum accedens praesepe ulvaeque palustri  
Impositum spectans dominum terraeque marisque,  
(O timor, o mentis pietas!) puerilia membra  
Non ausus tractare manu, cunctatur. Ibi auram,  
440 Insuperatam auram divino efflantis ab ore  
Ore trahens, subito correptus numinis haustu  
Afflatusque deo, sic tandem voce quieta  
Incipit et lacrimis oculos suffundit obortis:  
“Sancte puer, non te phariis operosa columnis  
445 Atria, non variata Phrygum velamina textu  
Excepere (iaces nullo spectabilis auro),  
Angustum sed vix stabulum, male commoda sedes  
Et fragiles calami lectaeque paludibus herbae  
Fortuitum dant ecce torum. Laqueata tyrannos  
450 Tecta et regifico capiant aulaea paratu:  
Te pater aeterno superum ditavit honore  
Illustrans, tibi siderei domus aurea coeli  
Plaudit inextinctosque parat natura triumphos.  
Et tamen hanc sedem reges, haec undique magni  
455 Antra petent populi, longe quos caerulea Calpe  
Litore ab occiduo nigrisque impellet ab Indis  
Sol oriens, quos et Boreas et fervidus Auster  
Diverso inter se certantes cardine mittent.  
Tu pastor, tu dispersas revocare per agros  
460 Missus oves late pectusque offerre periculis,  
Prodigus ah nimium vitae, per tela, per hostes  
Obscurum nemus irrumpens, rabida ora luporum  
Compesces saturumque gregem sub tecta reduces.  
O mihi certa fides superum, decus addite terris,  
465 Nate deo, deus ipse, aeterno e lumine lumen:  
Te te ego, te circum genitrix laetique ministri  
Concinimus primique tuos celebramus honores  
Longaque perpetuis indicimus orgia fastis”.

fatta maggiore d'aspetto e risplendente d'una luce  
maggiore, muovere affatto non gli occhi suoi, non il suo volto,  
alta sul terreno, mentre la cinge la schiera celeste  
alata: come, allorché si dirige nel nostro mondo, 415  
di penne purpuree brilla lucentissima la fenice  
che svariati uccelli attorno accompagnan mentre s'avanza;  
quella sfida, mentre vola, il sol con il suo oro nativo,  
fulva il capo, mescolata con punti di rosa la coda  
azzurra; la coorte stessa stupisce e con plauso sonoro 420  
nel cielo sereno strepita la schiera con ali infinite.  
Ammira il vecchio la luce straordinaria, ammira i canti  
esultanti dei celesti; allor, vinto e privo di senno  
e sbalordito nel cuore ed a tali ardori inferiore,  
stramazò ed il suo volto cadere lasciò fra le braccia, 425  
e steso a lungo alla terra immobil prostrato rimase.  
Quivi i celesti dappresso videro che steso giaceva,  
videl la madre divina, ed a lungo non sopportando  
che gli occhi d'un vecchio chiusi fosser dal buio, fa che si levi  
e sorregga le ginocchia stanche e stia diritto sui piedi 430  
malcerti e volti divini possa soffrire e lo splendore  
del fuoco celeste e luci che vibran dell'etere fiamme.  
Egli, quando poco a poco forze ed animo ebbe ripreso,  
sul bastone suo nodoso poggiando, prima le cantanti  
schiere e secondo il costume la Regina degli dèi adora; 435  
la mangiatoia poi subito avvicinando e su palustre  
erba disteso osservando di terra e di mare il Signore  
(o timor, o devozione del cuore!) le membra del bimbo  
con la mano non osando toccar, indugia. Ivi il soffio  
inatteso di colui che espira da bocca divina, 440  
con la bocca traendo, colto da improvviso sorso di nume  
ed ispirato da un dio, così infin con voce tranquilla  
incomincia, e gli occhi bagna di lacrime nate improvvisate:  
"O Santo Fanciullo, non da colonne farie decorati  
ingressi, non variegati velami di frigia testura 445  
accolto ti hanno (giaci mirabil non certo per oro),  
ma una stalla angusta, a stento, non certo una sede opportuna,  
e molli steli di canne ed erbe colte da paludi,  
ecco, un letto di fortuna offrono. Gli ornati soffitti  
e i baldacchini i tiranni con lusso regale ricevano: 450  
il Padre t'ha fatto ricco dell'eterno onor dei celesti  
rendendoti illustre, l'aurea dimora del cielo stellato  
t'applaude e trionfi t'appresta imperituri la natura.  
E tuttavia a questo luogo re, popol grandi d'ogni dove  
a queste grotte verranno, quanti da lungi Calpe oscura 455  
dalle rive d'occidente sospingerà, e dai neri Indiani  
il sole d'oriente, quanti sia Borea sia l'Austro fervente  
fra loro in lotta da poli diversi da noi manderanno.  
Tu, pastore, tu, mandato a richiamare per i campi  
capre a distesa disperse, ed offrire a rischi il tuo petto, 460  
che sacrifici, deh troppo, la vita, tra dardi e nemici  
nel bosco oscuro irrompendo, le rabbiose fauci dei lupi  
frenerai ed il sazio gregge nei ripari ricondurrai.  
O mia fede nei celesti certa, bellezza aggiunta al mondo,  
figlio di Dio, Dio in persona, Luce da Luce sempiterna: 465  
te, te, io, a te d'intorno la madre ed i lieti ministri  
cantiamo insieme e per primi celebriamo gli onori tuoi  
e lunghi riti indiciamo per giorni fasti sempiterni".





Filologi, ai rostri!

P. Luparia, *Tra “pensieri” e “sogni” del Tasso*  
(in margine all'Edizione Nazionale delle Rime amorose)

Il recente approdo alle stampe, nell'ambito dell'Edizione Nazionale, della *Prima parte* delle *Rime* del Tasso (TORQUATO TASSO, *Rime. Prima parte – Tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, Edizione critica a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016), edizione che, condotta con più rigoroso e aggiornato metodo, aspira a sostituire, almeno per quell'importante nucleo di testi, quella vecchia e gloriosa dell'intero *corpus* lirico tassiano procurata dal Solerti, sollecita alcune verifiche.

Rimandando a una prossima recensione un discorso organico e una complessiva valutazione dell'impegnativo lavoro, mi propongo in questa sede di saggiare la qualità del testo critico fissato dalla De Maldé al paragone di un ristrettissimo campione di componimenti (tre sonetti) che nell'interna architettura del libro e nell'ordinamento voluto dall'autore si presentano come contigui e accomunati anche da qualche affinità tematica. A dispetto della sua esiguità, il campione prescelto appare comunque rappresentativo di tendenze generali, e pertanto non destituito di una qualche esemplarità. Per i primi due sonetti le osservazioni si appuntano principalmente su questioni relative alle scelte interpuntive: aspetto solo in apparenza più tenue, ma in realtà delicatissimo e determinante per una corretta interpretazione. Il terzo, più impegnativo, postula invece l'introduzione di un emendamento congetturale in presenza di un guasto testuale già dal Solerti corretto in modo insoddisfacente.

Il discorso critico-interpretativo coinvolge anche l'importante autocommento del Tasso. Nella nuova edizione (diversamente da quanto aveva fatto il Solerti) esso viene separato dalle liriche cui si riferisce e confinato in una apposita sezione (*Commento*) al fondo del volume. Tale declassamento (che oltretutto contrasta con l'espressa volontà dell'autore in uno dei rari casi in cui gli fu concesso di seguire e in parte orientare l'impostazione della stampa di una sua opera) si traduce poi, come risulterà evidente, in una assai più discontinua e meno vigile acribia nella stessa restituzione del testo.

I.

Nel son. XX l'indiscriminata propensione della curatrice per gli incisi (artificiosamente prodotti conservando alcune virgole superflue della stampa e altre aggiungendone, di propria iniziativa, in apparente relazione con quelle) rischia talvolta di generare fraintendimenti:

*Dice che 'l pensiero gli describe la bellezza de la sua Donna  
e s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente.*

De la vostra bellezza il mio pensiero  
Vago, men bello stima ogn'altro obietto;  
E se di mille mai finge un aspetto,  
Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero.  
Ma se l'Idolo vostro ei forma intero,  
Prende da sì bell'opra in sè diletto;  
E 'n lui pur giunge forze, al primo affetto,  
La nova maraviglia, e 'l magistero.  
Fermo è dunque d'amarvi, e se ben v'ama  
In se stesso, et in voi non si divide,  
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa,  
Che non sete da lui giamai divisa  
Per tempo o loco; e mentre ei spera e brama,  
Vi mira, e mirerà, qual prima ei vide.

Non occorre spendere parole per dimostrare che la virgola che **O** reca in fine del v. 3 è tanto inopportuna e inutile quanto chiarificatrice per il senso (a condizione di restare sola) risulta quella – assente nella stampa – che già il Solerti avvertiva l'esigenza di aggiungere dopo *voi* al v. 4.<sup>1</sup>

Nella seconda quartina non si giustifica la conservazione (condivisa anche dagli editori di **C**) della maiuscola *Idolo* al v. 4: il sostantivo risulta infatti qui privo “di distinzioni funzionali (*senhal* [sic] o personificazioni) o grammaticali” (secondo il criterio che la stessa curatrice individua – *Nota al testo*, p. LXXX – come discriminante per una riduzione delle maiuscole, in **O** costantemente attribuite ai “nomi comuni di cosa o persona”).

Nel contesto *l'idolo vostro* (‘il vostro simulacro’ nella precisa accezione plastica del termine) è citazione petrarchesca<sup>2</sup>, dove in effetti si fa riferimento a un'immagine scolpita. E del resto l'associazione dell'*idolo* con l'arte plastica è confermata anche da un successivo sonetto – analogo al presente per l'argomento – nel quale l'operazione del *pensiero* che figura al *senso interno* l'immagine dell'amata viene espressamente posta a confronto con il mitico paradigma di Prometeo che plasma e anima l'uomo (“Qual Prometeo darai l'alma e la voce / A l'idol nostro [...]?”; LIV, 9-10; nell'*esposizione* il Tasso precisa: “chiama idolo il fantasma, o vogliam dire l'interna imagine de la sua Donna”).

È invece opportuno mantenere (come fece il Solerti) i due punti di **O** in fine del v. 6. Un rapporto strettamente consequenziale - evidenziato anche, sul piano stilistico, dalla speculare simmetria *in sé* ... / *E 'n lui* ... - correla infatti 5-6 e 7-8: da una parte il soggettivo compiacimento dell'artefice *pensiero*, dall'altra la oggettivata realtà – lo stupefacente prodigio della magistrale opera d'arte interiore (la coppia di soggetti *La nova maraviglia e 'l magistero*, posposta e in forte rilievo, costituisce un'endiadi) – che autonomamente esercita 'n lui i suoi effetti alimentando, rafforzando e accrescendo progressivamente (*pur giunge forza*) la passione amorosa. Dapprima energicamente attivo (*ei*

forma ... / Prende ... in sé), il pensiero è presto ridotto a subire passivamente il potere della sua stessa *bell'opra* mentale, preda del medesimo *primo affetto* cui soggiace la volontà dell'io lirico, condizione conclusivamente ribadita dal v. 9, *Fermo è dunque d'amarvi*. (Anche in considerazione di ciò reputo inutile, se non controproducente, la conservazione delle virgole – pur attestate nella stampa – al v. 7: i precedenti editori le eliminano entrambe, a ragione, data la diretta e lineare dipendenza di *al primo aspetto* da *giunge forze*, senza alcun artificio nella *dispositio*).

Ma il fraintendimento vero e proprio si ha con la punteggiatura adottata a testo al v. 10: qui delle due virgole presenti in **O** (oltre a quella, ovvia e fuori discussione, in fine di verso), la curatrice sceglie di conservare quella, superflua, che precede *et*, eliminando l'altra, veramente indispensabile, dopo *voi*. Fa cioè l'opposto di ciò che il senso impone di fare. L'interpretazione dei vv. 7-8 che ho proposto più sopra conferma in modo inoppugnabile che l'interpunzione corretta non può che essere la seguente:

Fermo è dunque d'amarvi, e se ben v'ama  
In se stesso et in voi, non si divide,  
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa,  
Che non sete da lui giamai divisa  
Per tempo o loco [...]

Si intenda: (Il mio pensiero) 'Ha dunque preso la ferma risoluzione di amarvi, e benché vi ami in sé stesso (vi ami cioè in quanto immaginazione intellettuale – *idolo* – che nasce in lui e ch'egli ha formata) e nella oggettiva realtà della vostra bellezza, (ciò nonostante) non si divide (ossia non si scinde tra un'immagine interiore e una sensualmente esteriore), ma in tal modo si unisce con voi nell'atto di amare, che mai non siete da lui divisa [con allusione a "questi, che mai da me non fia diviso, / [...]" di Francesca in *Inf.* V, 135] per distanza di tempo o spazio'.

A ben vedere tale è l'esegesi che il Tasso medesimo si preoccupa di fornire al lettore nell'*esposizione*. Se non che lo stampatore ducale mostra di aver letto male il ms. del poeta, non distinguendo con i consueti maiuscoletti le porzioni – un poco frammentate – del testo poetico selezionate in ravvicinata successione per il commento, e per giunta trascrivendone una chiosa in modo lacunoso. Almeno del primo guasto si avvide il Solerti, che cercò di porvi rimedio. Non così la De Maldé, sempre un poco sdegnosa nei confronti del probò lavoro del predecessore. Dato il carattere esemplare (e non isolato) dell'incidente, riproduco la trascrizione della curatrice, avvertendo che ella suole trascrivere integralmente (non in maiuscoletto, bensì in tondo e tra virgolette<sup>3</sup>) i versi o frammenti di verso commentati dal Tasso, cosa che il Solerti di solito omette di fare per ragioni di spazio (nella sua edizione si cerca opportunamente di conservare lo stretto rapporto esistente nella stampa tra testo poetico ed esposizione, collocando le chiose dell'autore in un'apposita fascia di se-

guito all'apparato critico in calce alla pagina), salvo in casi eccezionali come il presente; inoltre – in continuità questa volta con l'edizione Solerti – ai versi è stata aggiunta la numerazione.

9a “Fermo è dunque d'amarvi”: perché l'amore è habito, come dice san TOMASO<sup>4</sup>. Et in questo luogo il Poeta non si numera fra gli incontinenti, come ne gli altri. E se ben v'ama in se stesso, et muor in se stesso, ciò è ne' [sic] imaginatione intellettuale ch'egli ha formata.

10b “et in voi”: ne la vostra propria bellezza non si divide, cioè non ama sensualmente, come si dichiarerà ne' *Dialoghi delle Quistioni Amoroze* [T. TASSO, *Il Cataneo*].

11 “Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa”: l'amore intellettuale segue la cognitione de l'intelletto, ma de l'intelletto e de la cosa intesa, o de la specie intelligibile, come di' [sic: **O dice**] ARISTOTELE nel terzo de l'*Anima* “Fit magis unum quam ex materia, et forma” [*De anima*, lib. 3, cap. 1 p. 67, col. 1]. Grandissima visione [sic: **O unione**] adunque è quella tra l'intelletto e la forma, ch'egli intende non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale [l'interpunzione, che riproduce con qualce omissione quella della stampa, evidentemente non dà senso; nota mia]: laonde si può chiamar più tosto desiderio d'unità che d'unione, come si discorre altrove.

Il testo dovrà essere restituito come segue:

[9a] FERMO È DUNQUE D'AMARVI. Perché l'Amore è habito, come dice S. Tomaso. Et in questo luogo il Poeta non si numera fra gli incontinenti, come ne gli altri.

[9b-10] E SE BEN V'AMA / IN SE STESSO: <l' amoroso pensiero nasce, et ama in se stesso>, et muor in se stesso, cioè ne l'imaginatione intellettuale ch'egli ha formata<sup>5</sup>. ET IN VOI: ne la vostra propria bellezza. NON SI DIVIDE, cioè non ama sensualmente, come si dichiarerà ne' *Dialoghi delle Quistioni Amoroze*<sup>6</sup>.

[11] MA CON VOI NE L'AMAR S'UNISCE IN GUISA. L'amore intellettuale segue la cognitione de l'intelletto: ma de l'intelletto e de la cosa intesa, o de la specie intelligibile, come dice Aristotele nel terzo *De l'anima*, *Fit magis unum quam ex materia, et forma*. Grandissima unione adunque è quella tra l'intelletto e la forma ch'egli intende; non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale: là onde si può chiamar più tosto desiderio d'unità che d'unione, come si discorre<rà> altrove<sup>7</sup>.

Alla luce di questi chiarimenti esegetici la punteggiatura del sonetto dovrebbe essere la seguente:

De la vostra bellezza il mio pensiero  
Vago, men bello stima ogn'altro obietto;  
E se di mille mai finge un aspetto  
Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero.  
Ma se l'idolo vostro ei forma intero,  
Prende da sì bell'opra in sé diletto:  
E 'n lui pur giunge forse al primo affetto  
La nova maraviglia e 'l magistero.  
Fermo è dunque d'amarvi; e se ben v'ama  
In sé stesso et in voi, non si divide,  
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa  
Che non sete da lui giamai divisa  
Per tempo o loco: e mentre ei spera e brama,  
Vi mira e mirerà qual prima ei vide.

II.

La ricordata tendenza all'introduzione, spesso abusiva e fuorviante, degli incisi patisce eccezioni opposte ma egualmente viziose. Esempio il caso del son. XXI (di argomento affine al precedente), dove l'inciso segnato da **O** è evidentemente determinato dall'introduzione di una variante evolutiva

rispetto al testo di C. Senza fornire alcuna giustificazione plausibile, la curatrice giudica erronea la variante di O – dettata da chiare ragioni di proprietà semantica e linguistica – restaurando la punteggiatura e la precedente lezione di C: quest’ultima, con ulteriore arbitrio, per la verità solo in parte.

Ecco il testo fissato dall’E.N.:

*Parla con la sua Donna ne la sua partita dicendo che se la Fortuna gl’impedisce di seguitarla,  
non può impedire il suo pensiero, il qual la segue e la vede per tutto.*

Donna crudel Fortuna a me ben vieta  
Seguirvi, e ’n queste sponde hor mi ritiene;  
Ma ’l pronto mio pensier non è chi frene,  
Che sol riposa quanto in voi s’acqueta.  
Questo vi scorge hora pensosa, hor lieta,  
Hor solcar l’onde, hora segnar l’arene,  
Et hora piagge, et hor campagne amene  
Su ’l carro sì, com’ei corresse a meta.  
E nel materno albergo ancor vi mira  
Far soavi accoglienze, e ’n bel sembante  
Partir fra le compagne i baci e ’l riso.  
Poi, quasi messaggier che porti aviso,  
Riede, e ferma nel cor lo spirto errante,  
Tal che di dolce invidia egli sospira.

Osservo intanto che, per quanto la *Nota al testo* proclami “categorica” la costanza delle maiuscole in O per le personificazioni (p. LXXX), qui la stampa riduce, nell’*Argomento* e nel testo, la *crudel fortuna* alle proporzioni che le spettano: ossia al disappunto e al rammarico malinconicamente scherzoso, esente da qualsiasi enfasi melodrammatica, dell’amante cui una sorte ingrata vieta di accompagnare la donna se non con il potere dell’immaginazione (altra cosa dunque da “quella cruda / e cieca dea, ch’è cieca e pur mi vede”, dolorosamente arbitra della vita di Torquato)<sup>8</sup>. Aggiungo che, sempre nell’*Argomento*, non sembra necessario supplire, come fanno tutti gli editori a partire dal Solerti (senza peraltro – con la sola eccezione dell’ed. Gavazzeni-Martignone – avvertire il lettore del supplemento), il pronome *la* nella concorde lezione di ms. e stampa: *il qual segue* è elegante ellissi e sprezzatura (dopo *seguitarla* e subito prima di *la vede*) per l’attività e anzi l’azione, espressivamente assoluta, del seguace pensiero. La precisazione non sarà superflua se si considera che tale presunto “errore” viene investito di una grave responsabilità, come uno dei quattro errori congiuntivi che dimostrano la discendenza, almeno per i testi comuni ai due testimoni, di O da C (e il primo di tali errori sarebbe *Perdon* a XVII, 14: altro pilastro non meno inadeguato di questo a sostenere simile carico; sulla questione vedi *Nota al testo*, p. XLII).

Ma venendo al punto in questione, occorrerà tenere presente che in C la prima terzina suona: “E nel materno albergo anchor vi mira / Far soavi accoglienze, e ’n bei sembanti / Partir fra le compagne i baci e ’l riso”. I due infiniti con i relativi complementi definiscono due azioni distinte e conse-

cutive cui l'io lirico assiste con gli occhi dell'immaginazione, in simmetrica corrispondenza con *Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene* 6 (all'arioso e celere attraversamento dei plurali spazi aperti – vv. 5-8 – rispondono i gesti compiuti all'interno del *materno albergo*). Nella graziosa scenetta di vita familiare, come in precedenza, ad agire è sempre l'amata, che il pensiero accompagna: alla grazia soavemente donnesca dei saluti tengono dietro le effusioni – anch'esse così femminili – distribuite a quei visi che si accalcano intorno festosi. Tanti, i *baci*, quanti sono quei plurali *bei sembianti* delle *compagne* che li ricevono (l'infinitiva, fin dal verbo, esprime un'azione distributiva, da un singolo rivolta a una coralità di persone); unico e costante il *riso*, il volto sorridente che li dispensa e riconduce al centro dell'animata scena la sua protagonista.

La variante di O, trasformando il v. 10 in un inciso, spezza la troppo ricercata diligenza. Alla bilanciata struttura binaria che scandisce nel tempo i momenti successivi del viaggio solitario (*hora pensosa, hor lieta* 5; *Hor solcar l'onde, hora segnar l'arene* 6; *Et hora piagge, et hor campagne amene* 7) si contrappone adesso la festosa simultaneità, la calda coralità dei saluti, una volta raggiunta la *meta* (v. 3) del *materno albergo*: “E nel materno albergo ancor vi mira, / *Fra* soavi accoglienze e 'n *bel sembiente*, / Partir fra le *compagne* i *baci* e 'l *riso*”. Di variante intenzionale e ben calcolata, si tratta dunque, non di errore: la stessa ripetizione al v. 11 della preposizione *fra* (nel v. 10 evidentemente correlata con il sincrono passaggio dal plurale *bei sembianti* al singolare) assume nel contesto un valore espressivo. L'inciso ci fa vedere la viaggiatrice, festevolmente cinta dalla schiera dei salutanti che la accolgono (*Fra soavi accoglienze*), intenta, con grazia donnesca, a scambiare festosi saluti, mentre la gioia illumina di bellezza il suo volto, al centro della immaginata scena (svincolato da *partir* 11 e divenuto singolare, *e 'n bel sembiente* assume valore modale, concentrando l'attenzione sull'espressione della protagonista). Tale istantanea percezione d'insieme è analiticamente precisata dall'atto distributivo con cui la donna singolarmente dispensa *fra le compagne i baci e 'l riso* (la ripetizione è annullata dal diverso valore della preposizione).

La variante è probabilmente dovuta all'insoddisfazione del Tasso per la locuzione *Far soavi accoglienze*, che ben a ragione gli suona impropria se riferita – come qui – a chi riceve atti di saluto venendo accolto al ritorno da un viaggio. È evidente che sulla memoria poetica di Torquato agisce il ricordo dell'attacco di *Purg.* VII (“Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte, / [...]”)<sup>9</sup>. Ma lì si trattava di reciproche salutazioni (o addirittura di abbracci), mentre l'infinitiva di C esprime l'azione unilaterale di un soggetto che per giunta non è colui che accoglie bensì chi viene accolto.

Inoltre, per quanto notoria sia la discontinua attenzione con la quale l'ultimo Tasso procede alla correzione degli errori di stampa (e basti dire che anche nell'esemplare dell'Osanna corretto di suo

pugno – **Ber** -, proprio qui gli sfugge, al v. 11, il refuso *campagne* per *compagne*)<sup>10</sup>, la presenza nel postillato bergamasco della correzione autografa di *cuor* in *cor*, nonché di un secondo indizio di lettura (si veda la nota precedente), valgono a dimostrare che l'autore ripercorse, sia pure cursoriamente, per intero il testo del sonetto. Poco verosimile dunque che gli sfuggisse una lezione quale quella del v. 10, che certo modifica gli interni equilibri stilistici del testo, ma lo fa secondo una logica che in nessun modo può essere ritenuta accidentale o erronea, come ben vide già il Solerti conservando la buona variante della stampa. E inevitabile sarà seguirne l'esempio ripristinando la punteggiatura e la lezione di **O** ai vv. 9-10<sup>11</sup>.

Qualche ulteriore osservazione concerne infine l'*Esposition de l'autore*. La chiosa al v. 4 (“CHE SOL RIPOSA QUANTO IN VOI S'ACQUETA. Il pensiero, detto da' Latini *cogitatio*, è moto de l'animo, e s'acqueta ne l'obietto”) può utilmente essere posta a riscontro con la definizione dell'amore argomentata dal Tasso nel dialogo *La Molza overo de l'amore*, dove “il compiacimento, [...] il desiderio e 'l diletto” sono presentati come “le tre diverse età de l'amore”; e, paragonando *eros* al fuoco, si afferma che soltanto nel diletto prodotto dal raggiungimento dell'oggetto amato esso trova la propria perfezione e s'acqueta:

E se vogliam prendere la similitudine del fuoco, il quale pare che s'assimigli a l'amore più di tutte l'altre cose, noi veggiamo ch'egli si genera nel seno de la terra, e, levandosi in alto per sua natura, non s'estingue, ma più s'infiamma, e dappoi ch'egli è nel suo proprio luogo, quantunque egli perda il primo moto, non rimane però d'esser fuoco, anzi divien perfetto e tanto acquista de la forma quanto de la perfezione; ma, essendo mosso con altro movimento, pare che in un certo modo s'acqueti ne la sua sfera, ne la quale si conserva immortale. Similmente l'amore nasce ne l'animo ch'è desto dal piacevole, e verso lui si muove a guisa di fiamma, che per la sua forma è atta a salire desiderando di conseguire la posseduta bellezza; e dappoi ch'egli n'è fatto signore, non si muove più con sì fatto movimento, ma con un altro assai diverso, il quale non è altro che desiderio di perpetuare ne la possessione, e non distrugge l'amore e non impedisce la contentezza de l'amante.

– Io aspettava – disse la signor Tarquinia – che voi diceste ch'egli s'acquetasse nel moto come il cielo, o pur come l'intelletto nostro ne l'intendere, ch'è sua operazione. – In questa guisa – dissi io – s'acquetano gli amori intellettuali; ma quelli che lasciano alcuna parte al senso e a le fiamme amorose, sono più simili al fuoco, ch'è sotto il cielo de la luna. Comunque sia, io direi più tosto che l'amore fosse una quiete nel piacevole che un movimento verso il piacevole [...] (*Dialoghi*, II, t. II pp. 755-756, §§ 39-41; ma tutto il ragionamento è da vedere).

Il viaggio di Lucrezia Bendidio è oggetto delle note al v. 5 (“QUESTO VI SCORGE HORA PENSOSA, HOR LIETA. Descrive il viaggio de la sua donna, et insieme l'operationi del suo pensiero”) e al v. 8. Quest'ultima presenta un testo incomprensibile a causa di un errore (lo evidenzio con il corsivo):

SU 'L CARRO SÌ COM'EI CORRESSE A META. S'era partita la sua donna in barca, e poi era montata in cocchio, per andare a Padova, *la donde* pareva che s'allontanasse dal suo fine, e quasi da la meta: però accenna quelle parole d'Horatio ne la prima oda a Mecenate: “Metaque fervidis evitata rotis”; o pur l'usanza de gli antichi ne' lor Giuochi, ch'era di correre intorno a le mete con le carrette.

Prendendo alla lettera l'indicazione autografa che in C segue l'Argomento del son. CXLVIII (*Tasson, qui dove il Medoaco scende*) e raccomanda una collocazione contigua al presente (*Si ponga nel primo libro dopo quello che comincia: Donna, crudel fortuna*), il Solerti non solo esegue (nella sua ed. i due sonetti figurano infatti rispettivamente ai nn. 21 e 22), ma, assecondando la propria vocazione di biografo, pensa a una occasione comune, e cioè alla partenza di Lucrezia dai bagni di Abano<sup>12</sup>. E a *Rime* II, n. 21, p. 33 (cioè il presente sonetto) ribadisce: "Il v. 8 e il commento relativo sono spiegati dal fatto che la Bendidio, al séguito dei principi estensi (v. sonetto seg.), lasciando i fanghi d'Abano e tornando a Padova per riprendere di là la via fluviale onde risalire a Ferrara, apparentemente si allontanava da questa meta". I conti non tornano. Il testo poetico e il commento non lasciano dubbi sul fatto che la meta fosse Padova (non Ferrara) e che il viaggio, cominciato in barca, proseguisse per via di terra. Se le cose stanno così, il punto di partenza non è Abano ma la più distante capitale estense. E bisognerà pensare che Lucrezia discendesse il Po, procedendo in direzione est (e allontanandosi perciò da Padova, situata più a nord di Ferrara): *l'onde* 6 sono quelle del fiume reale, ma *l'arene* segnate dalle ruote sono certamente marine, e lasciano pensare che la navigazione proseguisse in mare fino a Chioggia e poi ancora all'interno della laguna, fino al punto più vicino alla meta. È di qui che, sbarcata e montata in cocchio, la donna invertì la direzione del proprio corso procedendo verso ovest per raggiungere infine il *materno albergo* padovano. Tale almeno è il percorso evocato dalla similitudine agonistica. E il Tasso, pur forzando il significato letterale dei versi di Orazio, non lascia dubbi quando richiama i giochi olimpici<sup>13</sup> e le corse delle "carrette" (il diminutivo ha spiccato sapore realistico) le quali compiono le loro evoluzioni intorno a due mete (al plurale) opposte, prima allontanandosi, all'ultimo giro, da quella dove è segnata la *candida calcis* del traguardo e poi puntando su di essa. Tutto ciò dimostra che la lezione *la donde* dell'*expositione* del v. 8 non dà senso; deve perciò essere ritenuta guasta e va corretta in *la onde* o *laonde* ripristinando il valore conclusivo della congiunzione, il solo pertinente al contesto (la De Maldé non si avvede dell'errore e – come già aveva fatto il Solerti – aggiunge anche l'accento: *là donde*).

Nella nota al v. 12 segnalo infine un minimo errore della curatrice che legge *l'assomiglia* in luogo di *l'assimigliò* della stampa.

### III.

Alla lettura e interpretazione del Solerti è necessario tornare - almeno in parte - anche per il son. XXIV, che chiude la "trilogia del sogno" (XXII- XXIV), fusa e intrecciata con quella "del pensiero" (XX - XXII), di cui si sono in precedenza esaminati due testi.



Attestato dal solo **O** (gli altri testimoni risultando *descripti*), il son. XXIV appare sfigurato al v. 8 da una grave corrottela (cui già il Solerti tentò di porre rimedio con un emendamento troppo blando e non risolutivo); al guasto si aggiunge, nell'Edizione Nazionale, una erronea lettura al v. 4. Trascrivo il testo evidenziando con il corsivo i due *loci critici*:

*Ne l'istesso soggetto.*

Onde, per consolarne i miei dolori,  
Vieni, o sogno pietoso, al mio lamento,  
Tal ch'al tuo dolce inganno homai consento,  
Cinto di vaghe imagini *ed* errori?  
Le care gemme, e i pretiosi odori  
Dove furasti, e i raggi e l'aure e 'l vento,  
Per farmi nel languire almen contento  
*Pur come un* de le Gratie, o de gli Amori?  
Forse involasti al ciel tua luce, e 'l sole  
Teco m'apparve? E dal fiorito grembo  
Parte sentia spirar gigli e viole;  
E sentia quasi fiamma ch'al ciel vole,  
La bella mano, e quasi fresco nembo  
Sospiri, e soavissime parole.

Al v. 4 **O** reca una scrizione disgiunta (*Cinto di vaghe imagini, e d'errori*): più economico perciò congetturare la caduta dell'apostrofo, piuttosto che legare la congiunzione con la dentale sonora secondo il tipo *ed* + vocale, che, a giudizio della De Maldé, sarebbe dettato da "preoccupazioni foniche" ma che nella stampa mantovana compare, oltre al presente, soltanto in altri quattro casi (in nessuno dei quali – osservo – *ed* è seguito da parola iniziante con *e* – né eccedente le due sillabe: XXV, 48 *ed arco*; LXI, 9 *ed orza*; LXXVI, 1 *ed oro*; CLVII, 11 *ed oblio*: cfr. *Nota al testo*, p. LXXXI). Ma sulla memoria del Tasso certamente operava il ricordo di *Inf.* III, 31 ("E io ch'avea d'error la testa cinta"), presente in filigrana anche in *G.L.* V, 44, 7-8 ("Marte, e' rassembra te qualor dal quinto / cielo di ferro scendi e d'orror cinto"). Anzi la variante *d'error* – credo attribuibile all'iniziativa di Torquato – recupera le lezioni di una parte autorevole della tradizione della *Commedia*, difesa dal Parodi come *difficilior*, e dal Vandelli e dallo stesso Petrocchi promossa a testo. Nel sonetto l'io-lirico si abbandona al *dolce inganno* del sogno: sognando desidera sognare (*Inf.*, XXX, 137) e rinuncia a esercitare, se non in modo intermittente, la facoltà di *cohibere assensum*<sup>14</sup>, sedotto com'è dalle *vaghe imagini* che lo circondano, pur restando al tempo stesso consapevole, in una parte residua della propria coscienza, che si tratta di illusorî fantasmi (*errori*)<sup>15</sup>. Proprio la reminiscenza dantesca porta a escludere che *Cinto* possa qui avere valore di semplice aggettivo riferito al *dolce inganno* (e che la forzata lettura *di vaghe imagini ed errori* possa essere intesa come una sorta di endiadi). Ha invece un forte valore verbale: l'io-lirico – il sognatore che non si oppone alla fantasmagoria onirica – è il soggetto passivo che si percepisce contornato da parvenze di cui ancora

distingue la diversa natura. A seconda della sua oscillante disposizione a *consentire* (verbo che coinvolge i sensi) o no all'*inganno*, esse si presentano ora come *vaghe immagini*, ora come *errori* (e sono alternativamente l'una e l'altra cosa per la coscienza immersa più o meno profondamente nel sonno): donde l'esigenza semantica e stilistica di reiterare la preposizione (tanto più in presenza di una coppia asimmetrica come quella del v. 4).

Se la prima quartina interroga *ex abrupto* il sogno consolatore circa la sua provenienza (*Onde ... / Vieni ...?*), la seconda, aperta da una movenza di cui il Tasso si compiace - "Detto con molta vaghezza" annota ai vv. 5-6a -, gli chiede conto di come, inconsistente fantasma, abbia potuto rivestirsi di una parvenza di realtà tanto splendida e illusionistica da ingannare tutte le percezioni sensoriali: vista, olfatto, udito e persino il tatto. E tutto ciò per uno scopo benefico che non è più solo consolatorio (come al v. 1), bensì volto a schiudere un istante di oblioso contento, sia pure soltanto sognato (l'ambigua collocazione dell'avverbio *almen* al v. 7 è voluta e poetica: *nel languire almen* viene a significare 'almeno nell'illanguidirsi in sogno della coscienza razionale'; ma riferendo *almen* a *contento*, il *languire* si carica di una significazione dolorosamente morbosa come nel precedente son. XXIII). Siamo così trasportati nella stessa rarefatta atmosfera della mirabile pagina inaugurale del *Messaggero*<sup>16</sup>.

La prolettica coppia bilanciata di oggetti *Le care gemme e i pretiosi odori* (v. 5) offre immediata consistenza sensoriale al *dolce inganno* il quale, in tal modo adorno e spirante, subito manifesta tutta la propria femminile seduzione: che poi impalpabilmente, illusionisticamente sfuma – il polisindetico trinomio *e i raggi e l'aure e 'l vento* 5 – rarefacendo nel luministico barbaglio emanato dalle pietre (*i raggi*), diffondendosi nell'effluvio odoroso che avvolge l'inconsistente fantasma, alito del suo respiro (*l'aure*), fino a perdersi, a dissolversi in soffio nella tattile ma aerea levità del *vento* (unico e conclusivo singolare della serie): "par levibus ventis volucrique simillima somno" (*Aen.* II, 794).

Benché più complessa nella prima, la struttura sintattica delle quartine risulta dunque analoga: dall'interrogativa in entrambi i casi dipende direttamente una finale implicita (interposta tra l'avverbio interrogativo e il verbo ai vv. 1-2; al seguito dell'interrogativa, ai vv. 5-7). Giustamente pertanto la curatrice, interpretando la punteggiatura di **O** meglio del Solerti, sposta in entrambe (e non soltanto nella prima quartina, come il precedente editore) il punto interrogativo – anticipato nella stampa, secondo un tipico uso del Tasso, rispettivamente ai vv. 2 e 6 – alla fine del periodo (ai vv. 4 e 8, dove **O** reca invece sempre punto fermo).

Arbitrario pare invece, dopo aver sostituito (sulla scorta del Solerti) all'anticipato punto interrogativo della stampa in fine del v. 6 una virgola (postulata del resto dall'altra, già in precedenza ag-

giunta dopo *furasti*, a scandire l'epifrasi: *Le care gemme, e i pretiosi odori / DOVE FURASTI, e i raggi e l'aure e 'l vento, / ...*), procedere in parallelo alla soppressione della virgola, necessaria, con cui la stampa chiude il v. 7. Se il precedente editore la mantiene, con scelta comunque dal suo punto di vista opportuna, il movente è in realtà quello di mascherare almeno qualcuna delle aporie prodotte dall'insoddisfacente emendamento introdotto nel verso successivo.

Al v. 8 **O** legge infatti *Par come un de le Gratie, o de gli Amori*: lezione che non dà senso alcuno. Ma il guasto non viene sanato, semmai solo occultato, sostituendo – con intervento certo economico ma non risolutivo – a *Par* la inerte zeppa *Pur*, come fa il Solerti, senza neppur dichiarare in apparato se si tratti di suo emendamento congetturale o di conciero editoriale attestato dalle poco autorevoli stampe successive alla *Osanna* (a partire dalla ristampa della *Prima parte*, Brescia, Marchetti, 1592 fino alle tarde edizioni Pulciani, 1608, Bidelli, 1619, Deuchino, 1621 e a quelle settecentesche).

La De Maldé registra in apparato l'erronea lezione *Par* tacitamente promuovendo a testo la congettura di Solerti. E se si dovesse prestare fede all'avvertenza che nella *Nota al testo* annuncia “Nel caso di correzioni congetturali [...] una breve discussione” (p. XCI), sarebbe inevitabile arguire *ex silentio* trattarsi in questo caso di “altra testimonianza”.

In ogni caso, correzione o lezione che sia, *Pur* non risolve la manifesta assurdità del verso, se possibile ulteriormente accresciuta qualora – come abbiamo visto fare alla curatrice – si sopprima la virgola alla fine del v. 7: a essere reso *contento / Pur come un de le Gratie* ecc. a rigore risulterebbe, con tale interpunzione, il sognatore stesso (mentre almeno la punteggiatura del Solerti, ponendo il v. 7 tra virgole, si studia di salvaguardare un ingannevole barlume di senso, suggerendo che la finale si trovi anticipata in posizione prolettica, e che il paragone del v. 8 vada riferito al *dolce inganno*: il quale – si vorrebbe farci intendere – si adorna di sembianze non sue e viene così a somigliare a *un de le Gratie* allo scopo di rendere felice, almeno in sogno, il poeta oppresso dai suoi dolori.

A chiunque abbia esperienza dello stile sempre elegante del Tasso tanto dovrebbe bastare per escludere che un verso così rozzo e sconclusionato possa essere uscito dalla sua penna. Ma poiché non è detto che i filologi abbiano commercio con le Muse, cercherò di chiarire la possibile genesi del guasto attenendomi ai soli argomenti oggettivi legati al senso. La lettura *Par* non è che l'indizio della corruttela: nel perduto autografo del Tasso (il son. XXIV figura tra i componimenti non attestati da **C** né da alcuna stampa precedente a **O**: avizzerò in seguito qualche ipotesi sul tempo e l'occasione della sua composizione), all'inizio del verso doveva figurare una serie di parole – per complessive tre sillabe – mal decifrate dallo stampatore. Non meno assurdo di *Par* è infatti l'introduzione, in questo contesto, di *come*. Accogliendo la punteggiatura del Solerti (virgola dopo

*contento* 7) non si sfugge all'evidenza che il paragone deve riferirsi all'azione compiuta dal sogno nei vv. 5-6 in vista di un fine benigno: cioè al pietoso furto di cui si rende protagonista per *far contento* il poeta. Ma il termine di confronto (*come*) per un gesto di tale prometeica audacia è poi, non senza incongruità, *un de le Gratie, o de gli Amori*, con quel pronome indefinito maschile singolare che, patente assurdità dettata solo dal maldestro tentativo di evitare l'ipermetria (anche i tipografi sanno contare le sillabe), è accordato con il secondo elemento della coppia di partitivi (e l'attribuirle genere maschile non è certo sufficiente a infondere in quella derelitta Grazia, sciolta eccezionalmente dall'abbraccio delle sorelle, la virile risolutezza necessaria a furare *care gemme e pretiosi odori*).

La soppressione della virgola in fine del v. 7 da parte della De Maldé nasce forse dal tentativo – disperato – di risolvere tali aporie separando con arbitrari interventi sulla punteggiatura i vv. 5-6 da 7-8, così che il v. 8 possa essere riferito al solo verbo della finale (*farmi*) anziché a *furasti* 6, quasi si potesse intendere: 'per farmi, come soltanto (potrebbe fare) *un* delle Grazie o degli Amori, contento almeno nel languire'<sup>17</sup>. Ma a parte le evidenti forzature anche grammaticali e l'involuzione, nessuna delle macroscopiche incongruenze di senso viene in tal modo risolta.

Una volta denunciata e riconosciuta la gravità della corruzione, che l'economica correzione *Pur* si studia di velare più che di risolvere, se non si vuole rassegnarsi alla *crux desperationis*, occorrerà esercitarsi nel tentativo, particolarmente difficile, di un emendamento congetturale: necessariamente più ardito. E raccomandabile sarà muovere da un esame della struttura complessiva del testo e delle sue interne correlazioni.

Al termine della prima quartina, il poeta, tentato di prestare fede al *dolce inganno* del sogno, si vede, mentre ormai è sul punto di cedere alle sue lusinghe, *cinto di vaghe immagini e d'errori*. Abbiamo visto che i vv. 5-7 della seconda si interrogano circa il modo con cui il misterioso e meraviglioso incantamento del sogno abbia potuto ammantarsi di impressioni sensoriali quasi reali nel loro illusorio inganno per concedere un'ombra fuggitiva di appagamento a lui languente, che se ne contenta. Il sogno lo fa *contento* permettendogli di ritrovare quiete in un mondo irreali. Si tratta dunque del raggiungimento di uno *stato* di serenità (sia pure illusorio), non del paragone (*come*) relativo all'azione o all'efficacia del sogno. E se al v. 4, concedendogli il proprio assenso, Torquato si ritrovava *Cinto di vaghe immagini*, al v. 8 è come trasportato *in mezzo* alle Grazie o agli Amori: il Tasso potrebbe dunque aver scritto *Fra i cori de le Gratie o de gli Amori*<sup>18</sup> o *Fra 'l coro de le Gratie* (e occorrerebbe pensare che la erronea lettura iniziale di un genuino *Fra* come *Par* – scambio non impossibile nella grafia del Tasso – abbia condizionato, come suole avvenire, anche l'interpretazione delle parole seguenti, assommando errore ad errore). Tra le due possibilità intercorre una sfumatura

di senso: *Fra i cori* rimanda alle ‘danze’ corali in cerchio di Grazie o Amori (significato che ricorre in *M.c.* I, 416-418: “Mancavan le carole e ’l suono, e i cori / E delle fisse stelle e de l’erranti / Lui [il sole] non cingeano ancor d’alte corone”<sup>19</sup>; e I, 516 “Facendo [gli angeli] i sacri balli e i lieti cori”); *Fra ’l coro* indica piuttosto, per metonimia, il gruppo delle danzatrici o dei danzatori.

Nelle terzine la variazione dei tempi verbali segna il trapasso tra il movimento incalzante delle interrogative del discorso diretto – prolungantesi fino al primo emistichio del v. 10 – e la intima rievocazione narrativa dei versi successivi. Il perfetto *m’apparve* 10, mettendo a nudo la natura “storica” degli iniziali presenti (*viene* 2; *consento* 3), respinge l’apparizione, nell’istante stesso in cui culmina la sua radianza, nell’irrevocabilità dolorosa del passato, affidato ormai soltanto alla rievocazione del ricordo, alla sua malinconica sopravvivenza (gli imperfetti rafforzati dall’avverbio di tempo: *Parte sentia* 11; *E sentia* 12). E quelle stesse impalpabili materie di cui pareva comporsi la labile trama del sogno – *i raggi e l’aure e ’l vento* – si trasformano, questa volta *a parte subiecti*, in una serie di percezioni sensoriali vivide, e insieme vaghe: visive e radianti in un alone di luce solare (“Forse involasti al ciel tua luce, e ’l sole / Teco m’apparve [...]”<sup>20</sup>); spiranti come l’aura odorosa di primavera (“E dal fiorito grembo / Parte sentia spirar gigli e viole”<sup>21</sup>); fino alla sensazione tattile, al contatto bruciante con la bella mano<sup>22</sup>, in cui l’ardore della passione è subito convertito in moto ascensionale (“E sentia, quasi fiamma ch’al ciel vole, / La bella mano”); e, all’opposto, il tutto aereo, soavissimo ristoro dei sospiri e delle parole consolatrici che avvolgono in un nembo di frescura (“e quasi fresco nembo / Sospiri, e soavissime parole”)<sup>23</sup>.

Nella stampa il sonetto viene a formare una sorta di dittico con il precedente (XXIII). La continuità tematica è ribadita dai rispettivi Argomenti, che sembrano suggerire addirittura una comune occasione ispiratrice (XXIII: *Dice che, essendo vinto dal dolore, gli apparve in sogno la sua Donna e lo racconsolò*; XXIV: *Ne l’istesso soggetto*). In realtà i due componimenti non potrebbero essere più cronologicamente divaricati: in una prima stesura XXIII è incluso già tra le *Rime eteree*<sup>24</sup> e in numerose altre stampe, nonché in C; invece – come si è già anticipato – XXIV non è mai attestato prima di O. È lecito avanzare l’ipotesi che il sonetto costituisca la trascrizione secondo i modi di un *topos* letterario – quello appunto del sogno – di un’esperienza reale. Sappiamo che nell’estate del 1591, a Mantova, tra il 4 luglio e il 18 settembre, il Tasso cadde gravemente infermo. Il 1° d’agosto il medico ducale Giovan Pietro Gorni disperava ormai della vita del poeta. “Il giorno innanzi – ricostruisce il Solerti – la Duchessa, passeggiando a diporto pel giardino, e addolorata per la perdita, che si credeva imminente, di un tanto uomo, era salita ad augurare al malato la buona sera e a fargli coraggio; tale visita parve confortare alquanto il povero Torquato”<sup>25</sup>.

Il benemerito biografo, a testimonianza della devota gratitudine del poeta, ricorda la lettera che questi indirizzò a Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova a un anno giusto di distanza (25 luglio 1592)<sup>26</sup>. Ma avrebbe dovuto ricordare soprattutto la magnifica canzone pindarica ispirata al Tasso da quell'episodio (*Rime*, 1520). Nella seconda e terza stanza vi si legge:

Ma la salute fa più lieto il corso  
d'umana vita, che fra scogli e sirti  
le vele a' feri spirti  
di fortuna dispiega e cerca il porto.  
Questa portaste voi, ch'in mio soccorso  
veniste a me quasi celeste diva,  
quand'io, sospinto a riva,  
più splendor non vedea l'ocaso e l'orto;  
luce al cieco donaste e vita al morto:  
doni celesti fur ch'oblio non copre.  
Voi dal ciel gli prendeste, alma divina,  
voi sete luce in quel gran Sole accensa,  
ch'i santi raggi suoi sparge e dispensa;  
e vita sete voi, ch'indi dechina  
a far viva qua giù la fede e l'opre;  
per voi chiaro si scopre  
che grazia sforza il ciel, ch'altrui destina,  
e morte in sua giustizia, o 'n sua rapina.

Voi la vincente: oh che leggiadra schiera  
venne con voi d'alte virtù elette,  
quando nel cor ristrette  
le mie già vinte ebber rifugio e scampo!  
Altre scendean da la superna sfera;  
altre, in voi nate, a lo splendor ch'informa  
presa han sembianza e forma,  
e tutte folgorar con chiaro lampo.  
Morte crudele e fuggitiva in campo,  
come fera cacciata al folto bosco,  
faceva a' regni oscuri indi ritorno,  
cedendo la mia grave inferma spoglia.  
Ed io tremante più ch'arida foglia,  
apersi gli occhi stanchi e vidi il giorno  
men che pria non solea turbato e fosco.  
Or me stesso conosco,  
e del mio vaneggiare ho doglia e scorno,  
parte il trofeo del vostro nome adorno.<sup>27</sup>

Non indugerò – il lettore può coglierle da sé – sulle molte analogie tra i due testi. L'episodio autobiografico, che nella canzone è rievocato in stile “tragico” e magnifico, grave e sublime, nel sonetto viene calato in un *topos* lirico di intonazione elegiaca e amorosa. Passando dal *voi* al *tu*, dalla realtà storica di un'azione reale portatrice di salvezza (“Questa portaste voi, ch'in mio soccorso / veniste a me quasi celeste diva, / quand'io ...”), all'interrogazione diretta, poeticamente dubbiosa, come sospesa in un colloquio fra sé e sé (“Onde, per consolarne i miei dolori, / Vieni, o sogno pietoso, al mio lamento, / [...]?”<sup>28</sup>), l'illustre visitatrice si trasfigura, agli occhi del febbricitante nel delirio del suo *languire*, nel *dolce inganno* di un sogno che accorre, pietoso e soccorrevole, al suo la-

mento. È irreal e insieme reale, tanto che il sognatore deliro e incerto – come avviene nel *Messaggero* – ondeggia prima di abbandonarsi a quella presenza consolatrice, capace di trasportarlo in un'altra dimensione. Tutta la situazione ricorda da vicino un luogo dei *Commentarii* di Macrobio (ben presente, come vedremo, all'ultimo Tasso) in cui si catalogano le diverse tipologie di sogno con la relativa fenomenologia. Particolarmente calzante risulta soprattutto la descrizione del *phantasma* o *visum*, ovvero "l'apparizione":

*Phantasma* uero hoc est uisum, cum inter uigiliam et adultam quietem in quadam, ut aiunt, prima somni nebula adhuc se uigilare aestimans, qui dormire uix coepit, aspicere uidetur irruentes in se uel passim uagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes uariasque tempestates rerum uel laetas uel turbulentas.<sup>29</sup>

Se l'inattesa visita (vero *visum*) fosse sopraggiunta al capezzale di un malato, molti particolari di natura sensoriale che singolarmente esulano dal *topos* petrarchesco e petrarchistico dell'apparizione in sogno di Madonna acquisterebbero un senso preciso: a cominciare dalle *care gemme* e dai *preziosi odori* che circonfondono il "fantasma" di un'aura raffinatissima e veramente principesca di opulenza; dal *coro* di Grazie o Amori che lo accompagna (il seguito di gentildonne e paggi?) e attornia il poeta infermo di *vaghe immagini*, convincendolo a prestare il suo assenso a ciò che gli pare l'irrealtà di un sogno; fino alla sovrumana radianza che si sprigiona dall'apparizione (e nella canzone: "luce al cieco donaste e vita al morto: / doni celesti fur ch'oblio non copre. / Voi dal ciel gli prendeste, alma divina, / voi sete luce in quel gran Sole accensa, / ch'i santi raggi suoi sparge e dispensa"); ai soavi effluvi che promanano dal suo *fiorito grembo*, così prossimo al volto di colui che giace, febbricitante e tentato di morire, nel letto di dolore; al contatto della *bella mano* che, suscitando in lui un ardente slancio di devota gratitudine, lo rapisce a una sfera di celeste purezza; al balsamo di *sospiri, e soavissime parole* che spirando nel lene soffio delle sibilanti scendono sul morente e lo ristorano avvolgendolo in un nembo di frescura<sup>30</sup>.

Non sto fantasticando, né sono preda del più fallace degli *insomnia*. L'identità dell'apparizione che visita il Tasso in questo sonetto di trasognata bellezza (di cui – torno a ribadirlo – non c'è traccia prima che nella stampa mantovana), è lasciata intuire dalle coperte ma sufficientemente chiare allusioni contenute nella stessa *Esposition de l'Autore*, a condizione di leggerla con l'attenzione che merita. Le chiose riflettono infatti una disposizione sentimentale affatto opposta a quella che ispirò, a caldo, la composizione del sonetto. Vi predomina, a poco più di un mese di distanza<sup>31</sup>, un sentimento di amaro disinganno per le speranze ancora una volta deluse: il medesimo che impronta la pur rispettosa lettera alla duchessa di Mantova del 25 gennaio 1592 (di cui alla n. 26).

Trascrivo le esposizioni anche perché, volendone intendere il senso genuino, è necessario emendare una evidente svista dello stampatore e integrare una minima ma decisiva lacuna, entrambe non

rilevate dal Solerti e dalla De Maldé. Ai vv. 1-2a, dunque, Torquato, chiamando significativamente in causa sé stesso non in quanto ormai lontano e quasi astratto *auctor* (“il Poeta”: come per esempio ripetutamente accade nelle chiose al giovanile sonetto XXIII, che immediatamente precede e ha in apparenza argomento analogo), bensì – caso unico – nella propria qualità attuale di *agens* (o *patiens*), protagonista di un’esperienza da lui personalmente vissuta<sup>32</sup>, annota:

ONDE PER CONSOLARNE I MIEI DOLORI / VIENI, O SOGNO PIETOSO. Destosi il Tasso, parla co ’l sogno che l’ha consolato.

ONDE<sup>33</sup>: ciò è da la porta di corno, da la quale vengono i sogni veri, o di<sup>34</sup> quella d’avorio, da cui si partono i falsi, come si legge in Homero, et in Vergilio, che nel sesto de l’*Eneide* volle imitarlo: / “Sunt geminae<sup>35</sup> somni portae quarum altera fertur / Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris: / A<l>tera candenti perfecta nitens<sup>36</sup> elephanto. / Sed falsa ad coelum<sup>37</sup> mittunt insomnia manes”.

Abbiamo visto che l’apostrofe del sonetto si rivolge a una apparizione (*phantasma*) ambigualmente e poeticamente sospesa tra sonno e veglia, tra irrealtà e realtà, ma consolatrice, cui il poeta non nega il proprio *consenso*. Pienamente ridesto alla luce della ragione, ammonito dalla memoria delle sue *auctoritates* – OMERO, *Od.* XIX, 560-567 e VIRGILIO, *Aen.* VI, 893-896 -, nonché ammaestrato dagli eventi successivi, il commentatore pone invece l’accento sul dubbio scettico, sull’alternativa tra verità e falsità che chiama in causa il carattere profetico del sogno, verificabile solo alla luce degli accadimenti nel tempo storico. E andrebbe ricordato in proposito anche il luogo parallelo del *Giudicio*<sup>38</sup>.

Ma degna di attenzione e rivelatrice circa la possibile occasione del componimento risulta soprattutto la successiva esposizione del v. 3, nella quale il Tasso, mentre pronuncia la propria sentenza circa la natura del sogno, si tradisce modificando inavvertitamente il testo del sonetto:

TAL CH’AL SUO [a testo nel sonetto *tuo*] DOLCE INGANNO HOMAI CONSENTO. Mostra che sia uscito da la porta d’avolio, il quale è più denso del corno, laonde non è così trasparente: cioè da l’inganno de la sua donna, la qual celava la verità sotto le sue parole in guisa che non traspariva. <O><sup>39</sup>, et ciò è più conveniente, perché la porta d’avolio significa la bocca, sì come dice Servio, e quella di corno gli occhi: imperoché non le cose vedute, ma l’udite, e le promesse erano state cagione di questo sogno ingannevole.

Il possessivo *suo* non è un semplice *lapsus* (come tale la De Maldé lo corregge): risulta infatti perfettamente coerente con la successiva esposizione, nella quale artefice dell’inganno non è il sogno, bensì la donna stessa (*l’inganno de la sua donna*). A posteriori “il Tasso” vi prende atto di essersi lasciato illudere, sognando (con tutta l’ambiguità relativa al verbo), che le parole e le promesse della *sua donna* fossero veritiere, mentre si sono rivelate ingannevoli e false, metaforicamente “uscite da la porta d’avolio”. Se nel sonetto, composto a caldo, aveva trasfigurato l’inattesa apparizione della duchessa al suo capezzale – un evento reale, una testimonianza di premurosa pietà che aveva sortito l’effetto di rianimarlo dalla sua mortale malinconia restituendolo alla vita – quasi si



fosse trattato di un benefico e consolatore sogno al quale rivolgersi grato con “conversione” diretta come parlando tra sé; ben presto le speranze concepite nel corso di quella visita erano andate deluse. E i partecipi *sospiri*, le *soavissime parole* che gli erano state rivolti per strapparli alla morte si erano infine dissolti come le vane e fallaci ombre di un sogno menzognero. A lui, “il Tasso” destosi dall’estrema illusione, ormai non restava che misurare nelle coperte allusioni delle chiose, intrise di ciò che non esiterei a chiamare, nel senso più profondo, umorismo, il divario incolmabile tra il *dolce inganno* di un sogno consolatore e la squallida realtà.

Di qui il disinganno che culmina nell’esposizione del v. 7 e la satura di sé, fino al coerente epilogo filosofico, ove attraverso l’ironica amarezza del riso si arriva a ribaltare il rapporto ontologico tra sogno e realtà, tra vita vera e vita apparente, tra vera felicità e felicità illusoria, soltanto sognata:

PER FARMI NEL LANGUIRE ALMEN CONTENTO. Ad imitazione del Petrarca / “Beato in sogno, e di languir contento”. / Il quale in questa guisa burlò Aristotele, che nel primo de la *Filosofia di*<sup>40</sup> *costumi* disse che gli infelici da’ felici non erano differenti ne la metà de la vita, la quale è quella che si dorme<sup>41</sup>; o più tosto si rise de la sua vera infelicità, la quale non haveva altra consolatione che quella de l’imaginata felicità. Forse il sogno è questa vita presente, in cui non è vera felicità, né vera contentezza.

La stessa citazione petrarchesca (dal sonetto d’anniversario CCXII, 1, mesto bilancio esistenziale, scandito da un implacabile inventario di vanità e *adunata*, di un perduto nel cieco labirinto d’amore, pago “d’abbracciar l’ombre et seguir l’aura estiva”) a tal punto si carica di una scoperta valenza autobiografica da proiettare su quelle parole addirittura una intenzione e intonazione sarcastica: *burlare* il maestro di color che sanno, o meglio l’opinione da lui riferita, che pretenderebbe di consolare gli infelici con un irrisorio risarcimento. Ma subito, in alternativa polemica, l’irrisione si rivolge, dissipando ogni residua illusione consolatoria con uno scatto che avrebbe incontrato l’apprezzamento dell’ultimo Leopardi, contro *la sua vera infelicità*, disposta a cercare rifugio nell’irrealtà del sogno e dell’immaginazione. Ridersene significa ridere di sé stesso, dei patetici inganni autoconsolatori per mezzo dei quali si tenta di sopravvivere cercando falsi conforti in speranze, sogni, illusioni. Ma significa anche mettere a nudo la propria condizione *vera*, di irrimediabile infelicità, smascherandola e distanziandosene nel supremo distacco che è già quasi un ridestarsi dal sogno di *questa vita presente*<sup>42</sup>.

Sappiamo (ce lo dicono i referti e le prognosi infauste dei medici di corte) che nel cuore dell’estate del 1591 a Mantova il Tasso aveva deciso di lasciarsi morire. Un sogno lo aveva salvato, ancora una volta illudendolo. E ora a lui ridesto e guarito balena la certezza, appena schermata dal *forse*, che l’unica salvezza possibile stia oltre il grande sogno della vita, in cui *vera* è solo l’infelicità, falsa o illusoria ogni promessa di *felicità* o anche solo di *contentezza*.

L'imitazione del modello petrarchesco, dichiarata e fragrante nel v. 7 del sonetto tassiano, forse agisce anche altrove, limitatamente alla mera trama verbale (il *sole* dei vv. 9-10 potrebbe correlarsi a quello, abbacinante, vagheggiato in *R.v.f.* CCXII, 5-6). Ma Torquato tace che il proprio componimento sul piano stilistico e formale prende le mosse e intrattiene una relazione tematica ancor più stretta con il trittico di sonetti dal Bembo dedicati al medesimo argomento del sogno (*Rime* LXXIII-LXXV, ed. Dionisotti).

In particolare la movenza delle quartine richiama il primo di essi per l'apostrofe articolata in due interrogative, nonché per il contenuto che sembra sovrapporsi e coincidere, ma in senso letterale e non metaforico, con quella che abbiamo ipotizzato essere la vera occasione (non amorosa) ispiratrice del Tasso:

Sogno, che dolcemente m'hai furato  
A morte e del mio mal posto in oblio,  
Da qual porta del ciel cortese e pio  
Scendesti a rallegrar un dolorato?  
Qual angel hai là su di me spiato,  
Che sì movesti al gran bisogno mio?  
Scampo a lo stato faticoso e rio,  
Altro che 'n te non ho, lasso, trovato.  
Beato se', ch'altrui beato fai:  
Se non ch'usi troppo ale al dipartire,  
E 'n poca ora mi toi, quel che mi dai.  
Almen ritorna, e già che 'l camin sai,  
Fammi talor di quel piacer sentire,  
Che senza te non spero sentir mai.

La relazione genetica tra i due testi è confermata da precise coincidenze verbali<sup>43</sup>. Ma proprio dal confronto emerge tutta l'intensità lirica con la quale il Tasso sa ricreare il motivo.

Un'alta eloquenza letteraria pervade il sonetto bembesco. L'allocuzione si dispiega con solennità lievemente declamatoria: dopo il vocativo iniziale, una relativa subito qualifica il modo (*dolcemente*) con cui il sogno ha operato, e gli effetti addirittura salvifici nonché benefici da esso prodotti. L'enfasi dell'attacco viene amplificata dalle domande dei vv. 3-6<sup>44</sup>. Nella loro spiccata intonazione retorica non fanno che ribadire, variandolo, il medesimo concetto: il sogno *cortese e pio*, il sogno consolatore scese provvidenzialmente dal cielo, e in dubbio resta soltanto da quale porta<sup>45</sup>; anzi, per iperbole, di quale angelo<sup>46</sup> esso abbia *là su* penetrato con tanto vigile sollecitudine i riposti pensieri circa i pericoli imminenti sul poeta da essere spinto a muovere prontamente in soccorso *al gran bisogno*, quasi assumendo su di sé il ruolo di vicario custode. Il sogno (cui esclusivamente il poeta si rivolge) viene così personificato in una celestiale proiezione di madonna. Ogni ombra dilegua nella trasparente e rasserenante chiarezza del sacro cristiano e non resta spazio alcuno per l'ambiguità del mondo onirico. Unico *scampo a lo stato faticoso e rio*, il sogno è *beato* perché ha il potere di eleva-

re fuggevolmente a una celeste beatitudine, ossia al sommo della felicità, a una pienezza di bene. Un modo per ribadire il divario tra la trascendenza inattuabile di un'idea di perfetta felicità amorosa, soltanto sognata, e lo sconforto della vita terrestre. Di qui il retaggio di rimpianto che il visitatore lascia dietro di sé. Disceso *ex alto*, con troppo volatile prestezza subito dilegua per tornare là donde è venuto; e con esso svanisce ogni consolazione. La richiesta, carica di un desiderio quasi esclamativo, che gli viene rivolta nell'ultima terzina (il momento poeticamente più felice) perché abbia a ripercorrere il cammino ormai noto – una verticale distanza – per arrecare ai sensi (l'iterazione di *sentire* ripresa anche nel finale del sonetto tassiano) una pur fuggevole esperienza di *quel piacer* amoroso altrimenti impossibile, esprime un sentimento di vuoto incolmabile e di assenza. Ma nonostante l'apostrofe l'esperienza onirica, malinconico e inadeguato simulacro sostitutivo della felicità, rimane lontana e astratta, persa nella trascendenza dalla quale proviene e alla quale ritorna, per il poeta che lucidamente la rievoca in stato di veglia misurandone gli effetti su di sé.

Quanto più intimo invece e affettuoso il colloquio con l'ambiguo fantasma consolatore al cui *dolce inganno*, pur sospettandolo tale, si rivolge in atto, come a vera presenza, l'insistita interrogazione monologante del Tasso, poeticamente sospesa tra incredulità e desiderio. L'interrogante non provvede qui a definire, con qualche voluttuoso compiacimento, celebrandola e sostantivandola (*un dolorato* 4), la propria esemplare condizione di afflitto dalla passione amorosa: peculiare e notoria afflizione (il *mio mal* 2), che conduce l'amante petrarchistico a una soltanto metaforica *morte*. Evoca invece subito, con scorata e nuda semplicità, la realtà inconsolabile – e tanto più bisognosa perciò di conforto – delle molteplici afflizioni (*i miei dolori* 1: un plurale significativo) che segnano la sua infelice esistenza ben più profondamente della pena d'amore. Contro tante sventure non altro riparo o sfogo resta che l'espressione quasi infantilmente arresa della propria sofferenza (con altro possessivo: *al mio lamento* 2). Né il sognatore si ripromette alcuna beatitudine, sia pure soltanto effimera; nel suo stato di grave prostrazione fisica, in cui vengono meno le forze del corpo e forse anche il controllo esercitato dalla mente sulle percezioni sensoriali (*nel languire*), gli basta (*almen*) di essere allietato da visioni rasserenanti, di mitica grazia e bellezza, quali quelle offertegli dal sogno (dei due aggettivi divaricati dal chiasmo alle estremità opposte dell'*incipit* petrarchesco addotto nell'esposizione – *Beato in sogno e di languir contento* – il Tasso, a differenza del Bembo, opta per il secondo: la *contentezza*, nell'esposizione posposta alla *felicità*, è il sentimento dell'uomo lieto perché si contenta, non allegro perché contentato).

La nuova prospettiva, integralmente soggettiva, rievoca con stupore il sogno in sé, come esperienza vissuta nel suo misterioso prender forma al labile confine tra realtà e illusione. Il tema che nel Bembo e nella tradizione petrarchistica resta in fondo il mero pretesto per una elegiaca confes-

sione, qui diventa il centro stesso del componimento e consente di scandagliare un ignoto e nuovo stato di coscienza.

Anche la parte conclusiva del sonetto (vv. 10-14), in cui prende corpo la percezione sensoriale del fantasma, della sua illusoriamente concreta e reale presenza, rielabora ricreandoli elementi tradizionali presenti nel terzo sonetto bembesco sull'argomento, che il Tasso fonde con il primo, dopo averne eliminato però tutta la premessa e l'epilogo narrativi (tra l'altro ancora una volta perfettamente sovrapponibili all'occasione che abbiamo ipotizzato ispirargli il testo):

Giaceami stanco, e 'l fin de la mia vita  
Venìa, né potea molto esser lontano,  
Quando pietosa, in atto onesto e piano,  
Madonna apparve a l'alma, e diemmi aita.  
Non fu sì cara voce unquanco udita,  
Né tocca, dicev'io, sì bella mano,  
Quant'or da me, né per sostegno umano  
Tanta dolcezza in cor grave sentita.  
E già ne gli occhi miei feriva il giorno  
Nemico de gli amanti, e la mia speme  
Parea qual sol velarsi, che s'adombre.  
Giasene appresso il sonno, ed ella insieme  
Co' miei dilette, e con la notte intorno  
Quasi nebbia spari, che 'l vento sgombre.

Riconoscibili le coincidenze tematiche e lessicali, concentrate e circoscritte soprattutto nella seconda quartina<sup>47</sup>. Occorre notare che lo schema della prima quartina era già stato puntualmente ricalcato dal Tasso nel giovanile e più convenzionale sonetto "etereo" dedicato allo stesso tema<sup>48</sup>. Abbiamo già ricordato come quest'ultimo venga recuperato in **O** quale primo elemento del dittico che comprende anche il testo qui esaminato. La ripresa comporta una serie di varianti che significativamente vanno in direzione di una più stretta imitazione dell'archetipo bembesco<sup>49</sup>.

Ma l'esperienza onirica che nel Bembo, e ancora nell'imitazione fattane dal Tassino, si prospettava in forma di ordinata sequenza narrativa nel tempo - a partire dalla situazione propiziante il suo compiersi (lo stato di prostrazione in cui versa l'amante, in soccorso del quale si manifesta l'apparizione in sogno di *Madonna*, individuato e ben riconoscibile fantasma), per proseguire con l'enumerazione delle confortanti sensazioni o degli effetti prodotti dal sogno (nel Bembo persino lo stupore appare storicizzato in forma di interiore monologo della coscienza: *dicev'io* 6), e concludersi con il rapido dileguare dell'apparizione (o, nel Tassino, a norma del Petrarca, con le parole pronunciate dalla donna) -; quella stessa esperienza, e quel tema piuttosto usurato<sup>50</sup>, acquistano nella tarda ripresa risonanze nuove e più suggestive, concentrandosi in una malinconica allocuzione dell'io lirico, *Fabbricator notturno / di speranze e di sogni*<sup>51</sup>. Non altra risposta ricevono quelle domande fuorché di sensazioni ambiguamente impalpabili e indistinte, culminanti nelle *parole*, mi-

ste ai sospiri, che chiudono il testo, inafferrabili e seducenti come il sogno della vita cui il poeta torna ad abbandonarsi.

Onde, per consolarne i miei dolori,  
Vieni, o sogno pictoso, al mio lamento,  
Tal ch'al tuo dolce inganno homai consento,  
Cinto di vaghe imagini e d'errori?  
Le care gemme, e i pretiosi odori  
Dove furasti, e i raggi e l'aure e 'l vento,  
Per farmi nel languire almen contento  
*Fra 'l coro de le Gratie, o de gli Amori?*  
Forse involasti al ciel tua luce, e 'l sole  
Teco m'apparve? E dal fiorito grembo  
Parte sentia spirar gigli e viole;  
E sentia, quasi fiamma ch'al ciel vole,  
La bella mano, e quasi fresco nembo  
Sospiri e soavissime parole.

## NOTE

## AVVERTENZA

Nel contributo la sigla **O** designa DELLE / RIME DEL SIG. / TORQVATO TASSO / PARTE PRIMA. [...] / In MANTOVA, Per Francesco Osanna Stampator Ducale. 1591 (una accurata descrizione ne fornisce la De Maldé nella *Nota al testo*, pp. XX-XXII della sua edizione critica; per questa *editio princeps* delle *Rime amoroze* la studiosa riprende invece, secondo l'uso filologico – che qui potrebbe risultare un poco criptico –, la sigla numerica 85 derivante dal monumentale catalogo e classificazione delle stampe operati dal Solerti: cfr. *LE RIME / DI / TORQUATO TASSO / EDIZIONE CRITICA SU I MANOSCRITTI E LE ANTICHE STAMPE* / A CURA DI / ANGELO SOLERTI / Bologna / Presso Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, vol. I, *Bibliografia*, pp. 285-286).

C è il ms. autografo, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (segn.: Chigiano L VIII 302), attestante novantuno dei centottantuno componimenti di **O**. L'importante codice rappresenta un primo tentativo di sistemazione delle *Rime amoroze* da parte dell'autore: cfr. T. TASSO, *Rime. Prima Parte – Tomo I. Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*. Edizione critica a cura di FRANCO GAVAZZENI E VERCINGETORIGE MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Edizione Nazionale IV, I, 1).

Con la sigla **Ber** si indica l'esemplare di **O** recante correzioni e varianti di mano del Tasso posseduto dalla Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo (segn.: Tassiana L. 4. 2).

1. Nell'*esposizione* il Tasso ricorda il fortunato aneddoto di Zeusi (CICERONE, *De invent.* II, 1, 1; DIONIGI D'ALICARNASSO, *De veteribus scriptoribus censura* I; PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 64, dove però i committenti sono gli Agrigentini e non i Crotoniati) che, dovendo dipingere l'immagine di Elena, si fonda sul canone dell'*electio* e raccoglie in unità la bellezza che era dispersa nelle cinque più belle donne di Crotone (cfr. anche CASTIGLIONE, *Il cortegiano* I, 53; la De Maldé, opportunamente, rimanda in nota a due *loci paralleli* tassiani: "*Il Messaggero* [sic], cit., p. 204 [nell'ed. Raimondi *rectius* p. 314, § 204] e *Discorsi del poema eroico*, cit. [ed. Poma], I, p. 62"). Ma l'esempio classico ha il solo scopo di far risaltare – al paragone – l'iperbole, che è il tema della prima quartina. Anche in questo caso, la punteggiatura adottata dalla curatrice nella trascrizione della chiosa (ricalcata su quella erronea del Solerti) rende il testo insidiosamente ambiguo: «E se di mille mai finge un aspetto / Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero» [si noti che qui la virgola dopo *aspetto* di **O** – l'unica presente nel distico – viene soppressa, diversamente che a testo]: Zeusi da cinque donne prese l'esempio in Crotone per formar la sua imagine, ma il pensiero da mille; nondimeno confessa ch'egli sia vinto nel suo magistero». Interpungendo così si può indurre nell'equivoco di considerare *Zeusi* unico soggetto (con il *pensiero* oggetto al pari del precedente *l'esempio*), mentre invece la circoscritta elezione operata dal pittore viene contrapposta, mediante pausa forte (presente infatti in **O**, che fa precedere *ma* da due punti), a quella iperbolica – eppure infruttuosa – cui si abbandona il *pensiero* (soggetto) del poeta. Con un minimo ritocco alla punteggiatura della stampa, si dovrà dunque intendere: "Zeusi da cinque donne prese l'esempio in Crotone per formar la sua imagine; ma il pensiero da mille: nondimeno confessa ch'egli sia vinto nel suo magistero [così **O**, e non *magistero*]".

2. Cfr. TASSO, *Il Cataneo overo de gli idoli*, in *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, t. II p. 714 §§ 88-90: "F.N. Abbiam conchiuso che gli amanti e i poeti i quali cantano d'amore sono quasi idolatri e formatori de gli idoli, come già confessò il Petrarca medesimo dicendo: / *L'idolo mio scolpito in vivo lauro* [R.V.F. XXX, 27]. / [...] E ciascun di questi appetiti, i' dico l'amore, la cupidità d'avere e l'ambizione, si divide in molti altri: e tutti si volgono ad un obietto particolare il qual s'imprime ne la fantasia; dunque l'anima affettuosa è quasi un tempio d'idolatria: e la nostra imaginazione è la pittura ne la quale sono impressi gli idoli e adorati non altramente che fosser dei terreni". La metafora del culto amoroso, in cui il cuore dell'amante è la vittima, "Amore il sacerdote, la fiamma quella de' miei desideri; e l'immagine de la mia donna, simile a quella di Minerva", viene dispiegata dal Forestiero Napolitano nei successivi §§ 92-93, p. 715: e si noti che lo stesso tema già affiorava nella primitiva stesura del v. 7 del son. XX, attestata dalla stampa 22: "E quasi fatto a voi tempio del petto" (segnalo che, riconsacrato, il motivo del culto interiore tornerà nel *Mondo creato* VII, 433-445). Certo sulla memoria del Tasso operava anche il CASA, *Rime* XXXIII, 1-4 "Ben veggio io, TITIANO, in forme nove / L'idolo mio, che i begli occhi apre e gira / In vostre vive charte, et parla et spira / [...]". Ma l'idea della statua, voluttuosamente ignuda, pare presupposta dal predicato e dallo stesso verbo che connotano l'operazione del pensiero artefice ("Ma se l'idolo vostro ei *forma intero*"). Non è impossibile infatti che l'archetipo a partire dal quale liberamente muove l'*inventio* del sonetto vada riconosciuto nella celebre ottava del *Furioso* (XI, 71), in cui un'iperbole analoga esalta la statuaria perfezione di Olimpia nuda: "E se fosse costei nata a Crotone, / quando Zeusi l'immagine far vòlse, / che por dovea nel tempio di Iunone, / E tante belle nude insieme accolse; / e che, per una farne in perfezione, / da chi una parte e da chi un'altra tolse: / non avea da tôrre che costei; / che tutte le bellezze erano in lei" (nel *Minturno overo de la bellezza*, *Dialoghi*, p. 921, § 20, a proposito dei nudi di Angelica e d'Olimpia si paragona Ariosto a Dedalo, benché meno artificioso "perché Dedalo diede il moto a le statue e l'Ariosto il tolse a le persone vive").

3. Benché l'innovazione non sia espressamente segnalata tra i criteri di edizione della *Nota al testo*, p. XCIX, il maiuscoletto è invece riservato ai nomi degli autori citati dal Tasso, che nella stampa Osanna e nell'edizione Solerti figurano sempre in tondo.
4. In nota la De Maldé rimanda a "TOMMASO, *Le questioni disputate*, 9, 10, art. 3" [*rectius: Quaest. Disp. de veritate* q. 10, ar. 10 ad. 5: "Praeterea, philosophus dicit in II poster. [*Anal. Post.* II, 20, 99b25], quod impossibile est nos habere nobilissimos habitus, et nos lateant. Sed caritas est nobilissimus habitus. Ergo inconueniens est dicere, quod habens caritatem nesciat se habere eam"; cfr. anche *In IV libros Sententiarum* I, 17 q. 1, ar. 4]. La studiosa aggiunge poi il rinvio ai *Discorsi del poema eroico* ed. Poma, II, p. 106 ("ma se l'amore è non solo una passione e un movimento dell'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo della volontà, come volle san Tomaso [...]"). Ma più pertinente e utile all'interpretazione dell'emistichio in questione sarebbe stato richiamare innanzitutto l'*esposizione* del Tasso ai vv. 5-6 del sonetto proemiale ("E, se non fu de' più ostinati cori / Ne' vani affetti il mio [...]): "ne l'amor concupiscibile non può esser costanza, ma ostinatione; ma l'amore il quale è habito nobilissimo de la volontà, come dice S. Tomaso ne l'operette, è costante nel ben che si propone per oggetto". Se ne deduce in primo luogo che, mentre là Torquato si riferisce ai *vani affetti* dell'incostante amore concupiscibile, qui invece egli parla di un più alto amore, quello appunto divenuto un permanente modo d'essere (*habito*), raggiunto tramite un antecedente esercizio del volere, cui corrisponde la definizione di Tommaso (definizione la cui fonte perciò – questa la seconda deduzione – non saranno le *Quaestiones* indicate dalla curatrice, bensì gli *Opuscula*). Il mero riscontro tra il presente luogo e i *Discorsi* (riscontro cursorio che la De Maldé ricava dal Russo, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 30, n.89: cfr. E.N. p. 220 n. 8) non giova, se non si precisa che la definizione tomistica pertiene solo all'amore-*charitas* quale suprema virtù, secondo il detto di Ieroteo, maestro dell'Areopagita (*Divina nomina* IV, 15), ripreso dal Tasso ne *La Molza ovvero de l'amore, Dialoghi* II, t.II, p. 748, § 12: "Se quella [opinione] di Ieroteo fra queste mescolassi, intendereste che l'amore è una certa virtù inestata, per la quale le cose superiori hanno la provvidenza de le inferiori [amore divino o angelico], e le inferiori si volgono a le superiori [amore intellettuale], e l'eguali si congiungono [eros]". E paragonando a questa la definizione dell'amore come atto (Plotino), per individuare la più perfetta, aggiunge: "La virtù, risposi io, è abito, e le cose che sono per abito, peravventura sono men perfette di quelle che sono in atto o sono atto: laonde per questa ragione sarebbe il genere de l'atto più nobile. [...] Tuttavolta, soggiunsi, la virtù de la quale parla Ieroteo non è una delle nostre morali: la quale alcuna volta è ne l'ozioso che non opera o è impedito ne l'operare, ma sempre è in atto: e se pur è abito, è divino abito, il quale non è disgiunto da l'operazione; tal che a lei non s'aggiuglia di perfezione l'atto de l'animo che desidera il bene, il quale non è puro atto, ma atto che partecipa di potenza. Direm dunque ch'il genere posto da Ieroteo sia perfettissimo; e voi, come giudice giusta, confessarete ch'amore sia virtù" (pp. 750-751, §§ 24-25); circa l'amore-carità e la gerarchia degli amori cfr. pp. 759-760, §§ 55-56.
5. L'evidente lacunosità del testo di cui è indizio anche il pronome *egli* irrelato rende probabile che lo stampatore sia incorso in un classico *saut du même au même*. Nell'esemplare di **O** postillato dal Tasso che si conserva alla Braidense *et muor in se stesso* è stato cassato.
6. Non superfluo completare il rinvio al *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, in *Dialoghi*, II, t. II, pp. 863-864, §§ 21-22: "T.T. Io credo che non ogni amore sia desiderio d'unione: o se pur tutti gli amori sono desideri d'unione, non sono causa d'unione, ma alcuni di seperazione più tosto. E in questa credenza m'indusse l'autorità di Dionisio Areopagita, il quale nel libro de' *Nomi divini* [IV, 12, 709 B-C], ov'egli tratta d'amore, chiama l'amor corporeo dividuo o diviso: perciocch'egli non è vero amore, ma l'immagine del vero amore, a la quale s'appigliano coloro che sono caduti dal vero amore quasi d'uno altissimo principio: e per sua opinione de l'amore divino è solamente propria la congiunzione e l'unità, la qual da la moltitudine non può esser ricevuta. Direi dunque che, se amore sensuale è desiderio d'unione, è desiderio di cosa impossibile, e per conseguente vanissimo desiderio: e facendo due amori, l'uno de le cose divine e intelligibili, l'altro de le sensibili e umane, quello direi che fosse cagione d'unità, non solamente d'unione, questo di separazione e di moltitudine più tosto" (e il § 23; nonché pp. 806-808, §§ 28-30, con la vivida rappresentazione della psicomachia, conclusa - § 31 - dalla seguente considerazione: "In questa guisa l'amore sensuale suole divider l'animo, anzi lacerarlo: laonde niuno Atteone fu mai così da' cani sbranato, niun Mezio da la quadriga, come è l'anima da le sue cupidità e da' suoi innamorati pensieri; né solamente per l'amore sensuale in se stessa e da se stessa è divisa, ma è separata da Iddio: la qual separazione è la morte de l'anima").
7. L'integrazione è resa necessaria dalla perfetta coincidenza dell'ultima frase con la citazione dal *Cataneo* prodotta nella nota precedente (e alludendo allo stesso dialogo, poco sopra il Tasso usava il futuro: "come si dichiarerà ne' *Dialoghi delle Quistioni Amorose*).
8. L'*esposizione*: "DONNA CRUDEL FORTUNA. La fortuna può far violenza al corpo: ma non a l'animo; perch'ella ha signoria sopra l'uno, non sopra l'altro". Sia Solerti sia Gavazzoni-Martignone conservano la minuscola.
9. La citazione dantesca anche in *G.L.* VI, 110, 1-4 a proposito di Erminia volta in fuga e frustrata nelle sue amoroze attese: "così costei, che de l'amor ha sete, / onde l'inferno core è sempre ardente, / spegner ne l'accoglienze oneste e liete / credeva, e riposar la stanca mente, / [...]". Che l'*accoglienza* poi sia propriamente intesa dal Tasso come l'atto di chi accoglie, è provato dalla scena del ritorno di Rinaldo al campo cristiano, *G.L.* XVIII, 4, 4-8 - 5, 1-4: "E verso gli altri poi lieto converse / la destra e 'l volto a l'accoglienza amica: / qui Guelfo, qui Tancredi, e qui già tutti / s'eran de l'oste i principi ridutti. // Poi che le dimostranze oneste e care / con que' soprani egli iterò più volte, / placido affabilmente e popolare / l'altre genti minori ebbe raccolte" (e vedi anche X, 54, 1-2).

10. In una apposita nota alla II fascia d'apparato (l'esistenza e la funzione di tali note non viene tra l'altro stabilita nei *Criteri di edizione*) la De Maldé osserva: “7 *campagne* è lezione corretta, sottolineata in Ber in luogo dell'errore di ripetizione del v. 11: *ibid.* p. XXVII” (il rinvio è alla *Nota al testo*, dove si legge: “Dal momento che a XXI, 7 viene sottolineata la lezione corretta [*scilicet*: non erronea] *campagne* in luogo dell'errore per omeoteleuto del v. 11, si può supporre che l'autore riportasse le correzioni da un elenco di concieri senza procedere a una rinnovata lettura del testo, come era sua abitudine [...]. Questo fatto ci permette di porre in dubbio l'autorità del postillato bergamasco, probabilmente allestito per uso privato da Tasso nel periodo della sua residenza a Roma [...]”. Ma chiunque abbia qualche pratica di autografi tassiani potrà constatare che *campagne* 7 non è sottolineato, bensì che Torquato si è qui limitato – come suole fare quando legge con la penna in mano – a tracciare un tratto orizzontale al piede di *p* di *campagne*; tanto è vero che questa sorta di riflesso in **Ber** si ripete anche a LIII, 1; CIV, 145 – addirittura con l'asta di una *s* di forma lunga -; CXV, 8 (nessuno di questi interventi è segnalato in apparato dalla curatrice). Inoltre tutto il sistema delle correzioni autografe presenti nel postillato bergamasco dimostra che, se il Tasso si fosse accorto del refuso *campagne* al v. 11, non avrebbe esitato a correggere per ricalco la lettera erronea, come per esempio fa a I, 4; VI, 1; CIII, 23 e 34; CIV, 120 ecc.). Pertanto la supposizione avanzata dalla De Maldé (l'autore che in **Ber** riporterebbe le correzioni da un elenco di concieri, senza procedere a una rinnovata lettura del testo) senza altri riscontri che il presente si rivela infondata. E del tutto vizioso il sillogismo che si pretende di trarre da premesse tanto fragili quanto errate per screditare l'autorità di **Ber**.

11. Della cui erroneità la De Maldé si mostra tanto certa da non segnalare neppure nella III fascia di apparato che *Far* 10 è lezione di C (e forse – ma al lettore resta il dubbio – delle stampe 27 e 48: e per la verità neppure l'apparato dell'edizione Solerti chiarisce la questione).

12. Si veda la nota che corredda *Rime* II, n. 22, p. 34: “Il conte Ercole Tassoni era primo ministro del cardinale Luigi d'Este; il quale accompagnò nel settembre 1561 ai fanghi di Abano, presso Padova, la sorella principessa Leonora, di cui era allora damigella Lucrezia Bendidio; cfr. CAMPORI e SOLERTI, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, Loescher, 1888, p. 88; e il mio studio su *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo XVI*, Città di Castello, Lapi, 1891, p. LXIX”.

13. Cfr. *Mondo creato* VI, 9-13 dove la allusione oraziana torna in rapporto ai giochi dell'*antica Pisa* nell'*Elide* che “i più veloci e i forti / Vide sovente in dubbia lotta e 'n corso / Affaticarsi, e i cavalieri e i carri / Con le fervide ruote a l'alta meta / Girarsi intorno [...]”.

14. TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1854-55, vol. II, n. 456, pp. 479-480; *Il messaggero*, in *Dialoghi*, II, t. I, pp. 254-255, § 11: “E se tu ti recherai a mente alcun sogno passato [...], t'avederai di leggieri di non sognare [sono parole dello *spirito* o genio famigliare di Torquato]; perché l'assenso che presta colui che dorme al sogno è molto debile: dubita, vacilla, e alcuna volta s'accorge di sognare e sognando dice: io sogno”.

15. Si veda ivi, p. 252, § 4, la risentita rimostranza del genio: “- Ingrato, dunque potesti mai credere ch'io fossi fantasma pien d'errore?” (dove, come nel sonetto, opera la memoria di PETRARCA, *R. V. F.* CCCLX, 131-132 “Mai nocturno fantasma / d'error non fu sì pien com'ei ver noi”; *T. C.* IV 139-140 “Errori e sogni ed imagini smorte / eran d'intorno a l'arco triumphale / [...]”).

16. Anche là Torquato si rivolge al visitatore tra dubbio e speranza di ottenerne pietoso ascolto (“[...] e se non vuoi concedere a la mia ignoranza il poter dubitare, concedi almeno al mio affanno di poter lamentarmi, e siami lecito di dir a te ciò ch'a la madre dea, che sotto mentite forme gli appariva, disse Enea, perseguitato da l'ira di Giunone: [...]”, p. 252, § 4). E anche tenta di chiarire a sé stesso, in termini razionalisticamente aristotelici, di dove il *dolce inganno* abbia potuto *furare* le sue illusorie parvenze (“[...] e forse (vedi tu come sempre torno a le solite dubitazioni) questo mio è sogno, e tu altro non sei che fattura de la mia immaginazione [...]: conciosia cosa che, mentre il corpo dorme, l'anima non suole star oziosa, ma, non potendo essercitarsi a gli obietti esteriori, si volge a quelle imagini de le cose sensibili de le quali ella ha fatta conserva ne la memoria, e di loro compone varie forme, in modo che non è cosa fuor di noi che dentro simile al vero non possa figurare [...]”, p. 252, § 5).

17. Volendo essere almeno chiari si sarebbe dovuto interpingere: “Per farmi, nel languire almen, contento, / Pur come un de le Gratie o de gli Amori”.

18. Nel preciso significato di gruppo di figure umane o divine in atto di danzare o anche disposte in cerchio il sintagma al plurale non è affatto estraneo al Tasso: e basti rammentare l'invocazione alla Musa di *G. L.* I, 2, 1-4: (“O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona, / ma su nel cielo in fra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona”). Si veda anche, per il singolare, l'ultimo terzetto del sonetto per Leonora Sanvitale “la quale s'era vestita in abito da maschera in compagnia d'alcune altre gentildonne”: “Tal voi con fronte lucida e serena / Duce vi fate d'amoroso coro, / E bella è più qual da voi meno è vinta” (*Rime* ed. Solerti, n. 553, 12-14); o in **O** il son. CLX, 11-12 “Quando alta donna in lieto choro apparve, / Et illustrò con mille raggi il cielo, / [...]” (di argomento analogo). O la similitudine tra i danzatori che intrecciano una circolare carola e gli elementi in *Mondo creato* III, 706-707: “Così de gli elementi il coro e 'l ballo / Si gira in cerchio [...]”.

19. Per la discussione e l'interpretazione di questo luogo rimando a TORQUATO TASSO, *Il mondo creato*. Corredo al testo critico, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, vol. I, t. I pp. 84-85. Ricorderò soltanto che il Tasso sta traducendo BASILIO, *Hex.* II, c. 5 r B [II, 1, 4] “[...] nondum neque luna neque sole illustrabatur [*scil.* coelum], neque choris astrorum coronabatur”. E aggiungerò che proprio nella stampa Osanna, commentando il celebre sonetto CLXXVI (*Amore alma è del mondo, Amore è mente*), ai vv. 3-4, a proposito del movimento obliquo lungo



l'eclittica con cui Amore – ossia il *creator Spiritus, Amor che move il sole e l'altre stelle* – gira il sole e per mezzo suo regola e dà musicale misura alle orbite degli altri pianeti (“E d'altri erranti a la celeste lira / Fa le danze là su veloci o lente”), il Tasso chiosa (v. 4): “Segue l'opinione di Platone nel Timeo, ne la quale oltre molte altre parole in questo proposito, si leggono queste: “ut autem esset quaedam velocitatis illorum tarditatisque mensura certissima, omniumque octo motuum prodiret in lucem chorea, etc. [accendit lucem clarissimam deus in secundo a terra circulo, quam modo Solem vocamus”]; faccio notare che *prodiret in lucem chorea*, con l'idea della danza circolare, presuppone nel testo greco reso dal Ficino la parola *choros*; e un testo sensibilmente diverso da quello fissato dalle moderne edizioni a *Timeo* 39 B; intervengo anche sulla punteggiatura, che nel testo De Maldé rende inintelligibile la citazione]”. E sempre nella stampa mantovana, al v. 4 dell'incantevole madrigale *Hore fermate il volo* (CXXVIII), si legge: “E CAROLANDO INTORNO. Carole, sono i balli, così forse chiamati da la voce latina *chorea*, perché il movimento del sole con l'altre stelle fu da Platone nel *Timeo* chiamata [*sic*: da correggere, con Solerti, in *chiamato*] *chorea*; ma essendo presa la metafora da cosa vaghissima, acconcia a questa maniera di componimenti” (erroneo il rimando, che la curatrice deriva dal commento del Basile, a “*Timeo* XI, 39a”; si veda invece XII, 40c). Come si può constatare *carola* e *coro* sono dal Tasso etimologicamente collegati al lat. *chorea* (benché per il primo termine si tratti di una falsa etimologia) e costantemente associati all'idea della danza circolare. Cfr. anche *Rime* ed. Solerti, 383, 92-94 (dal *Timeo* 39b); 672, 9-14 (son. dedicato al *coro* della “dama de la signora Margherita Gonzaga duchessa di Ferrara”): “O de la vita mia, ch'ella serena / E torbida può far, dolce misura: / Foss'io presente a vostre alte carole, / Ch'Amor con vago suon guida e misura, / E non invidierei quelle che mena / In ciel con l'altre erranti stelle il sole!” (dove non si può fare a meno di notare che il motivo platonico – non rilevato dai commentatori – si intreccia con quello svolto nel sonetto di cui ci stiamo occupando: la armoniosa danza delle gentildonne, cui tende il nostalgico sospiro dell'ottativo, corrisponde al *dolce inganno* del sogno che cinge il poeta di *vaghe immagini* e lo fa, *nel languire almen contento / Fra 'l coro de le Gratie*); 1276, 1-5. Si veda inoltre *Il messaggiere*, p. 296, § 144.

20. È nella memoria di ogni lettore l'apparizione luminosa del *Messaggiere*: “Al fine di queste parole quasi un turbine di vento percosse ne le finestre e violentemente le aperse, e mille raggi di sole mattutino illustrarono tutta la camera e 'l letto nel quale io giacea: e ne la bellissima luce m'apparve un giovane ch'era ne' confini de la fanciullezza e de la gioventù; [...]”, p. 260, § 27.

21. Il *fiorito grempo* è quello della terra, ma è anche e nello stesso tempo un grembo femminile, se l'ipotesi che avanzerò tra poco circa la possibile occasione del componimento non è infondata.

22. “Qui tacque lo spirito, e sentii che co 'l fine de le parole mi porse la mano, e io la presi in quel modo ch'è uso de' Tedeschi di toccar la destra de' principi quando s'inclinano per far loro riverenza” (*Il Messaggiere*, p. 253, § 9).

23. La similitudine trasforma in sensazione tattile, di una tenuità vaporosa e avvolgente, il motivo metaforico che, nel sonetto petrarchesco che inaugura la sequenza di visioni in sogno (CCCXL - CCCXLIII), esprime il sollievo prodotto dall'apparizione dell'amata sull'animo di chi arde di passione: “Già suo' tu far il mio sonno almen degno / de la tua vista, et or sostien' ch'i' arda / senz'alcun refrigerio: et chi 'l retarda?” (*R.V.F. CCCXL*, 5-7; e cfr. anche l'invocazione finale dei vv. 12-14: “Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti, / et sola puoi finir tanto dolore, / con la tua ombra acqueta i miei lamenti”; CCCXII, 1-2 “Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto / con refrigerio in mezzo 'l foco vissi”). La metafora degli antitetici e alterni stati d'animo (sollievo-sofferenza) dell'amante (spinta fino al paradosso dell'amante-salamandra che vive con refrigerio nel fuoco), nel Tasso, convertendosi in similitudine, sembra risolversi in pura e concretissima percezione sensoriale. Si noti inoltre che la *iunctura* (e in particolare la clausola con l'avverbio) *già suo' tu* [l'apparizione in sogno di Madonna] *far il mio sonno almen degno / de la tua vista* 5-6 trova qualche corrispondenza in *Per farmi nel languire almen contento*; come la finale invocazione *acqueta i miei lamenti* 14 nell'iniziale domanda *Onde ... vieni ... al mio lamento / ...?* 1-2.

24. Cfr. ora T. TASSO, *Rime eterree*, a cura di Rossano Pestarino, Parma, Guanda, Fondazione Pietro Bembo, 2013, n. 24. pp. 157 ss. (con ampio e puntuale commento).

25. Cfr. A. SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895, vol. I pp. 680-681.

26. Cfr. TASSO, *Lettere*, cit., V, n. 1410, p. 112 “Il devotissimo affetto de l'animo mio, co 'l quale sempre ho reverita Vostr'Altezza, e quasi adorata, non consente ch'io possa credere, che da lei o con la sua autorità sia fatto alcun ufficio contra me. Vostr'Altezza si può ricordare che ne la mia gravissima infermità si degnò visitarmi; nel bisogno, di sovvenirmi; nel partire, d'impetrarmi licenza [...]”. Credo che al lettore non sfugga una nota recriminatoria presente fin dall'attacco. Nel seguito della lettera la causa della delusione (e delle accurate richieste del poeta) che lo ha indotto a lasciare Mantova trapela nel modo più chiaro: “la maninconia o l'ambizione de l'animo” lo costringono “o a ricusare ogni servitù, o a volere i più comodi ed onorati luoghi nel servire e ne l'esser servito, come fanno coloro che servono i padroni co 'l consiglio, con le parole e con le scritture, ma sono serviti ne le tavole medesime da gentiluomini e da cavalieri”. Il Tasso desiderava essere pienamente riammesso al pieno favore dei principi quale aveva conosciuto prima della sua disgrazia. Chiedeva cioè - come reclama espressamente - “che mi fosse portato rispetto”. E nel momento più grave della crisi da lui attraversata nell'estate del 1591, quando i medici temevano che avesse risoluto di lasciarsi morire di fame, non è inverosimile che la duchessa, nel visitare l'infermo, lo avesse con le sue parole di conforto autorizzato a sperare, illudendolo, in un radicale mutamento della sua condizione a corte. Nei mesi seguenti nulla era in realtà mutato: di qui la decisione di chiedere licenza.

27. T. TASSO, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, vol. II, n. 1520, 19-54. La canzone fu inviata il 20 dicembre 1592 da Roma a Bergamo per essere inclusa, insieme con la dedicatoria alla duchessa di Mantova, nell'edizione Marchetti della *Seconda parte delle Rime* (cfr. SOLERTI, *Vita*, cit., I, p. 688 e n. 4).

28. Certamente la domanda che apre il sonetto, e in parte anche la situazione che lo ispira, sono memorie dell'attacco di R.V.F. CCCLIX, 1-6: "Quando il soave mio fido conforto / per dar riposo a la mia vita stanca / ponsi del letto in su la sponda manca / con quel suo dolce ragionare accorto, / tutto di pietà e di paura smorto / dico «Onde vèn tu ora, o felice alma?»" Il serrato e drammatico dialogo che nella canzone petrarchesca gli amanti intrecciano in sogno (*Dico, et dice, poi demando, Et ella, Rispondo, dice ...*), nel Tasso si riduce a monologo, capovolgendo l'asimmetria, là costante, tra brevi domande e lunghe risposte. Il gesto iniziale di domestica familiarità con cui in quella l'apparizione, come la donna filosofia della *Consolatio* di Boezio, si fa più vicina e siede *in extrema lectuli mei parte*, nel sonetto diventa l'epilogo sfumante in una acuta e insistita sensazione di fisica prossimità (e aggiungo che il modello boeziano sembra operare, in filigrana, anche nella citata canzone pindarica, sempre con la mediazione del testo petrarchesco, non estraneo neppure all'ispirazione del *Messaggero*). Nella domanda di Francesco (*Onde ...?*) Rosanna Bettarini riconosce un'eco di quella che Agostino rivolge al Creatore a proposito del sogno della madre Monica, ove Dio si piega sul cuore di lei (Conf. III, XI, 19 "Nam unde illud somnium, quo eam concolatus es [...] Unde hoc, nisi quia erant aures tuae ad cor eius [...]"). Non si può escludere che anche al Tasso quel luogo fosse presente, benché poi il fantasma da lui interpellato non rechi traccia della severa austerità con cui la Filosofia di Boezio scaccia le Muse; né sia latore, come in Agostino, di significati e rivelazioni numinose. Si tenga presente, infine, che a R.V.F. CCCLIX viene assegnata una datazione tarda, come quella che tutti gli elementi portano a ipotizzare per il sonetto del Tasso.

29. Cfr. MACROBIO, *In somnium Scipionis*, I, 3, 7 (cito l'edizione a cura di Moreno Neri, Milano, Bompiani, 2007).

30. Nel riprendere alcuni dei singoli elementi propri della tradizione petrarchesca relativa alla visione in sogno (la già ricordata sequenza R.V.F. CCCXL-CCCXLVI, preceduta da quella analoga del "ritorno" CCLXXXII-CCLXXXVI) – quali la *luce* insostenibile irradiata dall'apparizione (CCLXXXIII, 12-14 "Et se come ella parla, et come luce, / ridir potessi, accenderei d'amore, / non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso"; CCLXXXIV, 12-13 "L'alma, che tanta luce non sostiene, / sospira [...]"); la mano e la parole capaci di sollevare in una rarefatta atmosfera (CCCXLII, 9-11 "Con quella man che tanto desiái, / m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non senti mai"); i *sospiri* pietosi che si collegano al tema delle *aure* (CCLXXXVI, 1-5 "Se quell'aura soave de' sospiri / ch'i' odo di colei che qui fu mia / donna, or è in cielo, et anchor par qui sia, / et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri, / ritrar potessi [...]"); CCLXXXV, 1-4) – il Tasso opera una trasformazione evidente. Da un lato accresce e acuisce le sensazioni chiamando in causa tutti i sensi (compreso l'olfatto e il tatto). Ma dall'altro, con procedimento opposto, accentua fino all'estremo la soggettività della percezione, ancora perfettamente oggettiva invece (anche nell'andamento narrativo) di Petrarca. Il vero tema del sonetto è uno stato di sospensione della coscienza in cui realtà e illusione si confondono. Si può così interrogare direttamente il sogno in quanto tale (e non come proiezione individuale e vivente di una morta) chiedendo le ragioni della sua forza illusionistica antitetivamente concentrata nella petrosa durezza degli ornamenti (*le care gemme*) come nell'aura di *pretiosi odori* che da esso promana. Per contro, e coerentemente, abolito risulta ogni elemento di realtà ricollegabile al corpo del sognatore immerso nel sonno, come il boeziano e salmistico *lectulus lacrimarum*, di R.V.F. CCCXLII, 5-8 "Ma chi né prima simil né seconda / ebbe al suo tempo, al letto in ch'io languisco / vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco, / et pietosa s'asside in su la sponda" (e si noti la movenza che apre il v. 7 *vien tal ch'* ricalcata dal Tasso ai vv. 2-3 *Vieni, o sogno pietoso, ... / Tal ch'*). E persino scompare ogni indugio sulla condizione psicologica dell'io-lirico, come la metaforica morte, desolazione spirituale che lo assedia allorché la salvifica Madonna sopraggiunge "ad acquetar il cor misero e mesto, / piena si d'humiltà, vòta d'orgoglio, / e 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio, / et vivo, e 'l viver più non mi è molesto" (CCCXLI, 5-8; CCCXLII, 1-4; CCCXLIV, 1-4). Al *grave dolore*, al lutto per la perdita dell'amata in cui si concentra ogni sofferenza, si sostituiscono, senza aggettivi, nel Tasso i *miei dolori*, retaggio di un'intera esistenza.

31. Il sonetto potrebbe verosimilmente essere stato composto dal poeta convalescente tra la seconda metà di agosto e i primi di settembre del 1591. La *Dedicatoria* della stampa Osanna è datata al 1° novembre dello stesso anno. È dunque probabile che le esposizioni al testo siano state stese nell'ottobre.

32. Circa l'impiego della terza persona nel commento si vedano le osservazioni di V. MARTIGNONE, *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 Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Loporatti, Genève, Librairie Droz, 2012, pp. 399-406. Lo studioso attribuisce giustamente tale scelta alla consapevolezza che "per avere autorevolezza ed efficacia" il commento "deve prevedere la creazione di una distanza critica dal testo" (pp. 402-403). Ma al di là di questa esigenza fondamentale, mi pare si apra lo spazio per ulteriori e più sottili distinzioni nell'impiego variabile di termini ("l'Autore", "il Poeta", "il Tasso") che non vengono impiegati come meri sinonimi. Non si può fare a meno di notare come l'impiego del proprio nome - fortemente minoritario - sia limitato di solito ai soli casi in cui la propria identità individuale di autore sia paragonata e contrapposta a quella di altri poeti (XXXV, 5a "[...] disse il Tasso, come il Petrarca havea detto [...]"; e XCVII, 1-14; CXX, 1; CLXX, 16a). Ma soltanto a XXIV, 1-2a "il Tasso" viene convocato in quanto *persona* reale che vive un'esperienza e immediatamente ne trae ispirazione poetica.

33. Distinguo con il maiuscoletto ONDE, che faccio seguire da due punti. Si tratta infatti di un lemma del testo (avverbio interrogativo) che riprende la stessa parola iniziale della pericope citata subito prima (*Onde [...] pietoso*, vv. 1-2) corre-

dandola di una più analitica chiosa esplicativa. Solo per una svista dello stampatore esso in **O** figura in tondo senza segni di interpunzione come se proseguisse l'esposizione precedente (“[...] Destosi il Tasso, parla co 'l sogno che l'ha consolato. Onde ciò è da la porta di corno [...]”). La fedeltà della curatrice (e già del Solerti) a un errore materiale genera ambiguità se non un vero e proprio fraintendimento.

34. Non vedo la necessità di correggere in *da* (come fanno Solerti e De Maldé) una forma che rientra nell'*usus* del Tasso (e qui è forse anche dettata da un'esigenza di *variatio* rispetto ai troppi *da*).

35. La stampa legge *Genitae* (non *Genite* come risulta dall'apparato dell'edizione De Maldé). Nel margine sinistro dell'esemplare **Ber** il Tasso provvede a correggere di sua mano in *gemin(a)e* con chiara abbreviazione del dittongo finale (De Maldé, a testo e in apparato: *gemine*).

36. La lezione *exitas* di **O** è con ogni probabilità refuso o errore di lettura dello stampatore, al pari del successivo *Atera*. La De Maldé non li segnala in corsivo per poi dare la lezione corretta tra quadre al termine della citazione, secondo la abituale prassi da lei adottata anche poco dopo per l'altra erronea lezione *perfecto niten* (non *niter*: si distingue abbastanza bene la prima asta di *-n*, in quello che andrà considerato incidente tipografico). Nella mia trascrizione do in corsivo le correzioni e integro tra uncinate le lettere cadute per accidente.

37. De Maldé: *Caelum*.

38. Cfr. T. TASSO, *Giudicio sopra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000, I, 194, p. 86: “Due sono le porte da Omero e da Virgilio figurate ne l'Inferno: l'una d'avorio, d'ebeno [*sic*: benché il curatore non lo rilevi, si tratta di un evidente *lapsus* del Tasso, che infatti poco sotto menziona ripetutamente la *porta di corno*] l'altra; da quella escono i sogni falsi, da questa i veri” (opportunamente il Gigante richiama in nota a questo luogo – nel quale si discorre del sogno di Goffredo – proprio l'esposizione sopra citata).

39. Il supplemento che introduco è indispensabile: senza l'*O* disgiuntivo a inizio di periodo la sintassi risulta infatti sgangherata. Ma, soprattutto, soltanto l'economica integrazione consente di comprendere – cosa che sfugge sia al Solerti sia alla De Maldé – che qui il Tasso sta giustapponendo *due* distinte interpretazioni del passo virgiliano, come inequivocabilmente risulta ancora una volta dal riscontro con il seguito del già citato luogo parallelo del *Giudicio* I, 195, p. 86: “E ciò finsero [*scil.* Omero e Virgilio nel figurare le due porte] avendo riguardo a la natura de l'avolio, la qual essendo assai densa non traspare, ma il corno per la sua trasparenza rende più agevolmente le imagini; *altri, come Servio, vogliono* che la porta di corno significhi gli occhi, quella d'avolio la bocca: ma per gli occhi non vediamo se non le vere cose, per la bocca udiamo assai spesso le false, quali sogliono essere i sogni raccontati” (mio il corsivo). Segnalo – poiché la derivazione non è rilevata dal Gigante nel suo commento – che la prima interpretazione, di cui si tace la paternità (ma che deriva dalle perdute *Questioni omeriche* di Porfirio), il Tasso la ricava *ad verbum* da MACROBIO, *Commentarii in Somnium Scipionis* I, 3, 20, e si veda anche 17-19 (e l'opera viene infatti evocata nel *Giudicio* poco oltre, a I, 197; ma già in I, 166-167, dove si distinguono i sogni demonici dalle veritiere visioni, Torquato richiama esplicitamente e per esteso – senza che l'esegeta se ne avveda – quello stesso capitale passo dei *Commentarii* I, 3, 1-20 – in cui si catalogano le varie specie di sogno, e che già abbiamo mostrato ispirare l'attacco del son. XXIV).

40. La curatrice corregge in *de*'.

41. Con scelta che mi pare discutibile, la De Maldé solo “nel caso di citazione esplicita” fornisce “entro quadre il rinvio bibliografico, seguito dalla citazione della vulgata” (ossia dalle eventuali correzioni di reali o presunti errori, senza discriminare, commessi dal Tasso nelle citazioni; tali correzioni, salvo sporadiche eccezioni, non sono però condotte – come a rigore si dovrebbe – sul fondamento delle edizioni sicuramente possedute o almeno probabilmente impiegate dal poeta, bensì delle moderne edizioni critiche: una *vulgata* improponibile sul piano storico prima ancora che filologico: cfr. *Nota al testo*, p. XCIX). Ma “esplicita” (e molto precisa) è anche la presente citazione, benché si tratti di una sintetica parafrasi-traduzione. Si veda *Etica Nicomachea* I, 13, 1102 b 2-11: “La virtù di una tale facoltà [vegetativa] appare quindi cosa comune a tutti gli esseri e non specificamente umana; e sembra infatti che questa parte e questa facoltà agiscano soprattutto durante i sonni, e nel sonno il buono minimamente differisce dal cattivo, per cui dicono che per metà della vita [nel sonno] le persone felici non differiscono per nulla da quelle infelici. E ciò appare naturale: infatti il sonno è inattività dell'anima, quanto a quello per cui essa è definita buona o cattiva, eccetto che da qualche parte arrivino debolmente a essa alcuni movimenti, e perciò i sogni delle persone nobili sono migliori di quelli delle persone qualsiasi” (tr. di Armando Plebe nell'ed. completa delle *Opere*, Bari, Laterza, 1983, vol. VII).

42. Il metafisico e platonico rovesciamento tra sogno e realtà vera, tra illusione dell'apparenza e verità dell'essere è uno degli argomenti con cui il genio cerca di convincere “il Tasso” (egli lo chiama “per quel nome che è comune a tutti quelli i quali son nati de la *sua* stirpe”) della propria appartenenza a una superiore e non illusoria realtà: “Di sogno ti parrà che meriti il nome più convenevolmente gran parte de la tua vita passata: perciocché in lei nulla rimirasi di vero, nulla di sincero e di puro, nulla insomma di stabile e di costante; ma quelle che si mostrarono a' tuoi sensi, furono, per così dire, larve del vero e imagini di quelle che sono veramente essenze, le quali già non si possono vedere da chi abbia gli occhi appannati dal velo de l'umanità: ma quando tu gli aprirai ne l'altra vita, si manifesteranno in guisa che de' tuoi passati affanni *ti riderai*” (*Il messaggero* cit., p. 255, § 13; mio il corsivo). E questi luoghi tassiani andrebbero tenuti presenti rileggendo la prima parte, dedicata al rapporto tra verità e sogno, del leopardiano *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (ove peraltro nessuna via d'uscita metafisica è ammessa).

43. *per consolarne i miei dolori* 1 del sonetto tassiano trova riscontro in *a rallegrar un dolorato* 4 del modello bembesco; *Onde .../ Vieni* 1-2 dell'uno in *Da qual porta del ciel .../ Scendesti* 3-4 (con analogia inarcatura del verbo di movi-

mento) e in *movesti* 6 dell'altro; il vocativo *o sogno pietoso* 2 corrisponde al caso analogo cui si riferiscono i predicativi *Sogno, ... / ... cortese e pio* 1-3; *Dove furasti* 6 richiama *m'hai furato* 1 (benché il Tasso qui reimpieghi creativamente lo stesso verbo); *Per farmi ... almen contento* 7 attenua sensibilmente l'estatica certezza di *ch'altrui beato fai* 8 (e lo stesso avverbio ricompare nella supplica bembesca *Almen ritorna, e ... / Fammi* 12-13). Fino a quella analitica ripresa iterativa, in punta di versi contigui, *Parte sentia ... / E sentia* (vv. 11-12) che trasforma in esperienza sensoriale prolungantesi nella durata della memoria la richiesta che nel Bembo impetra il ripetersi della sensazione di piacere, altrimenti impossibile, espressa dalla ripetizione in fine di verso dello stesso verbo all'infinito: *Fammi talor di quel piacer sentire, / Che senza te non spero sentir mai* (vv. 13-14).

44. Da due domande senza risposta sono occupate anche le quartine di *R.V.F. CCCXL*, 1-7 (modello presente, lo abbiamo visto, al Bembo come al Tasso).

45. Nel commento alle *Rime* del Bembo (Roma, Salerno, 2008), il Donnini bene individua l'allusione a *Aen.* VI, 893-896 (un riferimento che non per caso il Tasso rende esplicito citandolo nella sua esposizione). Ma aggiungerei che parlando di *porta del ciel* il Bembo inverte il movimento del sogno: le *portae* verso cui l'ombra di Anchise guida Enea e la Sibilla non sono infatti celesti ma infere e mettono in comunicazione il regno delle ombre con i mortali: è attraverso di esse che i *manes* fanno salire dalle oscure profondità *ad caelum* i sogni. Collocandole in cielo, il letterato veneziano dissipa ogni ombra in una celestiale serenità e petrarchescamente attribuisce al *pio* sogno che ne discende connotati e funzione pressoché angelici. Non si può escludere però nemmeno una più peregrina allusione alla dottrina neoplatonica delle solstiziali e celesti "porte del sole": quella del Cancro o "porta degli uomini", per la quale discendono le anime; e quella del Capricorno o "porta degli dei", che le riconduce al cielo (cfr. MACROBIO, *Commentarii* cit., I, 12, 1-2). Del resto è tradizione (seguita anche dal Tasso nel *Messaggero*, come si è visto) che i sogni veritieri si affaccino *là verso l'aurora* (*R.V.F. CCCXLIII*, 6-8).

46. Circa l'identità angelica di chi funga, in direzione inversa, da messaggero tra l'amante inconsolabile e l'amata morta si interroga anche l'attacco di *R.V.F. CCCXLI*, 1-2 ("Deh qual pietà, qual angel fu sì presto / a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio?").

47. La disposizione *pietosa* 3 di *Madonna*, nel Tasso diventa attributo del sogno (*o sogno pietoso* 2); analoghe, benché nel Bembo molto più vaghe, le sensazioni visive, uditive – la *cara voce* 5 –, e persino tattili – la *bella mano* 6, sintagma ripreso alla lettera nell'ultima terzina da Torquato (ma posponendolo alle *soavissime parole* 14) che è *tocca* –, nonché le emozioni suscitate dall'apparizione (*apparve a l'alma* 4 corrisponde a *teco m'apparve* 10), emozioni riassunte nel sentimento complessivo di *dolcezza* 8, nella ricreazione trasformato nell'epiteto qualificante il *dolce inganno* onirico. Antitetico il paragone con il velarsi del *sol* 11 rispetto alla metafora tassiana che lo evoca invece allo zenith del fulgore (vv. 9-10). E anche la similitudine di ascendenza virgiliana con la *nebbia* dissipata dal *vento* (v. 14) è forse riecheggiata dalla coppia tassiana e *l'aure e 'l vento* 6.

48. TASSO, *Rime eteree*, cit., n. 24 (e si veda il cappello introduttivo e il già ricordato commento del Pestarino, pp. 157-164).

49. "Giacea la mia virtù vinta e smarrita / Nel duol, ch'è sempre in sua ragion più forte; / Quando pietosa di sì dura sorte / Venne in sogno Madonna a darle aita. / E ristorò gli spirti, e 'n me sopita / La doglia, a nova speme apri le porte: / E così ne l'immagine di morte / Trovò l'egro mio cor salute e vita. / Ella, volgendo gli occhi in dolci giri, / Parea che mi dicesse: - A che pur tanto, / O mio fedel, t'affliggi e ti consumi? / E perché non fai tregua a' tuoi sospiri, / E 'n queste amate luci asciughi il pianto? / Speri forse d'haver più fidi lumi? -". Ritocco la punteggiatura dell'ed. De Maldé restando più fedele alla stampa; correggo al v. 12, con il Solerti, la scrizione *per che* di **O**, forse accidentale e contraddetta dall'*Espositione*, dove si legge "E PERCHE NON FAI TREGUA A' TUOI SOSPIRI. Elocutione del Petrarca similmente / "Non ho mai tregua di sospir co 'l sole": la curatrice, che non di rado corregge il testo a norma delle esposizioni, nel presente caso estende tacitamente a queste ultime, non rilevando la minima variante, la ambigua scrizione disgiunta. La scelta di *per che* (con valore di nesso relativo) potrebbe essere difesa come *lectio difficilior* solo modificando la punteggiatura della stampa: "E per che non fai tregua a' tuoi sospiri, / E 'n queste amate luci asciughi il pianto, / Speri forse d'haver più fidi lumi? -". Tutto il discorso diretto sarebbe dunque da intendere: 'A che pro, o mio fedele, continui ad affliggerti e a consumarti tanto? Per il fatto che non fai tregua ai tuoi sospiri, e nella luce di questi miei occhi da te amati (non) asciughi il pianto, spero forse di garantirti, di ottenere *più fidi lumi*, ossia fari che con più fedele vigilanza illuminino e dirigano la tua navigazione o più fidate costellazioni che la guidino in porto (fuor di metafora: di accrescere la mia sollecitudine per te)?'; in questo caso *E* 12 assumerebbe il pleonastico valore enfatico-esclamativo tipico dei discorsi diretti. Mantenendo invece la punteggiatura di **O**, *per che* non può che essere avverbio interrogativo (correlato a *A che* 'a quale scopo' del v. 10), e dunque necessariamente da correggere in *perché*.

Vale la pena di osservare come, a differenza che nella primitiva stesura "eterea" delle terzine, dove il luminoso sogno si esprime pronunciando parole assertive che infondono speranza e costituiscono certa promessa di un futuro incontro nella vita reale ("Volgeva ella in me gli occhi e le parole / Di pietà vera ardenti: - A che pur tanto, / O mio fedel, t'affliggi e ti consumi? / Ben tempo ancor verrà ch'al chiaro sole / Di quest'amate luci asciughi il pianto, / E 'l fosco di tua vita in lui rallumi -"), nel testo definitivo – non illuminato da alcun *chiaro sole* – la comunicazione onirica appaia molto più ambiguamente sfumata (*Parea che mi dicesse* 10) e la speranza confinata, con suprema ironia, nella domanda conclusiva, quasi non restasse altra possibile consolazione o speranza che nell'illusione del sogno. Non è azzardato concludere che le terzine (ancora da **C** attestata nella forma originaria) siano state riscritte dopo la composizione del sonetto *Onde*,

per consolare, e riflettano il medesimo sentimento di amara disillusione che abbiamo colto nell'*Esposizione* a quest'ultimo. I due elementi del dittico, cronologicamente lontanissimi, vengono così a fondersi perfettamente, con il secondo e postremo che attrae il primo nel crogiolo di un'occasione ispirativa comune e di un'esperienza vissuta (la grave malattia del poeta e l'illustre visita da lui ricevuta).

Del resto anche la variante del v. 2 (già in **C**) sostituisce all'*azione* diretta, ma circoscritta e momentanea, esercitata, nel testo etereo, dall'amoroso *duolo* (al singolare, come *la doglia* 6) sulla soccombente *virtù* (*vinta e smarrita* ['sbigottita': supervacanea mi pare in questo caso la chiosa del Pestarino] / *Dal duolo*), la rappresentazione di uno *stato* di prostrazione in cui la forza vitale si trova immersa *Nel duol* (con il complemento retto da *Giacea* e non dalla coppia di participi in fine del v. 1). Per il Tasso dopo Sant'Anna il *duol* diviene una condizione stabile, una prepotente e spietata realtà dell'essere che esercita incessantemente il suo diritto sulla vita (tale la sfumatura "ontologica", quasi definizione di un potere, della relativa *ch'è sempre in sua ragion più forte* 2; variante che, in **C** e **O**, subentra alla semplice qualifica originaria di una azione *crecente* esercitata *Dal duolo in sua ragion sempre più forte*). E aggiungerò che le stesse chiose d'autore sembrano orientare l'interpretazione in direzione di uno stato di patologico sfinimento in cui versa la fisiologica *virtù* dell'io lirico, richiamando espressamente il linguaggio della medicina: "GIACEA LA MIA VIRTU'. Giacere si prende sempre in cattiva parte appresso il Petrarca, come osserva l'oppositore del Caro [il Castelvetro] ne la *Replica*. Qui si prende per argomento di soverchia debolezza. I medici dicono giacere la virtù ['che la virtù giace': porre l'infinitiva tra virgolette, come fa la De Maldé, pare superfluo e può generare equivoci]".

L'impressione pare confermata dalla lunga esposizione del v. 2, che nel punto cruciale presenta però un'aporia inavvertita dagli editori, in parte risolvibile con un minimo intervento sulla punteggiatura, o forse indizio di una più grave lacuna. Muovendo da citazioni letterarie, il discorso coinvolge la morte per condurre, con il soccorso di argomenti filosofici, a una sorta di apologia dei dolori "convenienti e ragionevoli", e rivendicare così la liceità etica dell'esserne affetti, almeno entro i giusti limiti: "NEL DUOL, CH'E' SEMPRE IN SUA RAGION PIU' FORTE. Il Petrarca disse / "E da la morte in sua ragion si rea" [*T.M.* I, 126: forse non per caso il Tasso modifica, adattandolo al suo discorso, l'inizio del v.: *contra la Morte*; il Pestarino richiama anche *T.E.* I, 125 e *Morte, in sua ragion cotanto avara*; oltre a *R.V.F.* 270, 40 *et poi che l'anima è in sua ragion più forte*; per un *lapsus* la De Maldé rimanda a *T.C.* I, 126]. / Quasi alcuno sia reo usando ragione: volle forse intender de la morte naturale, che si distingue da la violenta [e già qui il senso, e la successiva citazione, imporrebbe di scambiare l'ordine dei due aggettivi: morte violenta è anche il suicidio]: / "Aequo tamen pulsato pede / Regum turre, et pauperum tabernas / Beate Sesti" [imprecisa citazione mnemonica di *Carm.* I, 4, 12-14]. / Et questa equità è la sua ragione, come accennò il Petrarca in un altro luogo, dicendo / "Chi le disuguaglianze nostre adègua" [*R.V.F.* CCCXVI, 4]. / Ma par che sia più tosto una sorte di giustitia correttiva [qui contrapposta alla distributiva], poi ch'ella non ha riguardo a' meriti de le persone. Il Poeta attribuì la ragione a la morte in un altro luogo, che si troverà appresso; in questo al dolore, volendo significare che 'l suo dolore non fosse violento, ma ragionevole. Gli Stoici portarono opinione che ogni dolore fosse *malus, et praeter naturam*. Ma i Peripatetici, e particolarmente Alessandro, estimavano altrimenti, perch'alcuni dolori sono convenienti e ragionevoli, come il dolersi de' vitij de l'amico, e de la morte del padre; si potrebbe tra questi annoverar la penitenza, ch'è dolor de' propri peccati. Il Poeta si dolea, per l'infermità, de la sua donna, e perch'era lontano da lei: però questo dolore era ragionevole, ma forte ne l'usar la sua ragione". Solerti e De Maldé: *si dolea per l'infermità de la sua donna*: punteggiatura fuorviante, che oltretutto non tiene conto della presenza in **O** di virgola innanzi a *per*. Poiché nel testo del sonetto a giacere è soltanto la *virtù* dell'amante dall'*egro...cor*, e non si fa cenno alcuno a una *infermità* dell'amata, appare ragionevole congetturare la semplice caduta di una virgola dopo quest'ultima parola. Benché ellittica, la frase diventa così comprensibile: il poeta soffriva, provava dolore *a causa* della sua donna (in questa accezione *dolersi di* compare in *R.V.F.* CCCXLI, 12 "Fedel mio caro, assai di te mi dole", citato poco dopo nell'*Esposizione* dal Tasso in relazione al v. 11 del medesimo sonetto; CCXXII, 8: e gli esempi potrebbero moltiplicarsi), per la passione amorosa da cui era affetto e che lo rendeva vulnerabile dal dolore (*l'infermità*, con tutti i suoi sintomi, ambigualmente assimilata a uno stato patologico), e perché si trovava lontano dall'amata.

Aggiungo inoltre che, se ho visto bene, in nessun testo incluso in **O** Torquato sembra attribuire *la ragione a la morte* (e la constatazione pare confermata, *ex silentio*, dall'assenza di qualsiasi rinvio interno da parte della curatrice); però in un componimento che nell'ordinamento viene per l'appunto *appresso*, la canzone XXV (*Amor, tu vedi*), al v. 3 si legge "Anzi ogni tua ragion da te si cede" (e nell'*Esposizione*: "Le ragioni d'Amore sono le sue leggi, fra le quali è principissima: "Amore a nullo amato amar perdona""). Occorrerebbe dunque concludere, se il riscontro prodotto si confermasse l'unico possibile, che un *lapsus* davvero singolare avrebbe portato allo scambio di *amore* con *morte*.

Quanto poi alle "opinioni" filosofiche che il Tasso cita, osservo che la De Maldé cade in un equivoco evidente quando identifica la prima, attribuita agli Stoici, circa il dolore *malus, et praeter naturam*, come "Citazione di DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, 4, 32, commentato da P. [sic] LOMBARDO, *Sententiarum*, IV, dist. 31, q. 2, a. 2". Il rinvio a Padri e Dottori è ingannevole e fuorviante: Dionigi definisce infatti in quel luogo la natura ontologica del male (*malum*, sost. neutro) come accidentale, di origine estranea e non avente un principio suo proprio (mera *privatio boni*). Ma nella citazione, che evidentemente pertiene non all'ambito della metafisica bensì dell'etica, si definisce il dolore *malus* ('cattivo, esecrabile') e *contro* (questo il valore di *praeter* nel contesto) natura: che è appunto l'*opinione* degli Stoici, in particolare di Zenone, la cui rigida e inumana virtù negava che il dolore fosse *un male*, ritenendolo indifferente (Posidonio, tormentato dall'artrite: "Nihil agis, dolor! quamvis sis molestus, numquam te esse confitebor malum":

Cicerone, *Tusc. Disp.* II, 61)”. Consideravano perciò, i seguaci dell’antica *Stoa*, colpevole e degno di biasimo (*malus*), quasi fosse atto contro natura e segno di debolezza, il cedere al dolore, fosse quello del corpo o dell’animo (proprio con Zenone entra in polemica Cicerone nel II libro delle *Tusculanae disputationes*, interamente dedicato al tema: cfr. II, 29-30). Tanta rigidità doveva in seguito essere temperata, come comprova il fortunato genere della *Consolatoria*. E infatti nella epistola consolatoria a Dorotea Geremia degli Albizi (modellata sulla pseudoplutarchea *Consolatio ad Apollonium* ma anche sulle *Tusculanae*), il Tasso, dopo aver dichiarato il dolore “affetto acerbissimo oltra tutte l’altre passioni, che son molte, avegna che alcuni per lui sono divenuti furiosi, o sono caduti in qualche infirmità incurabile, altri da se medesimi si sono uccisi”, conclude: “Il dolersi, dunque, e ’l rammarcarsi per la morte del suo marito, è cosa naturale; e quasi non è posto in vostra mano il fare altrimenti: *perch’io non seguito l’opinione di coloro i quali lodano il non dolersi* [chiara allusione agli Stoici più rigorosi], non volendo privar la vita umana della benevolenza, ch’è necessario di conservare; ma l’accreocere il dolore oltra misura, e non porre alcun termine e alcuna meta al pianto, è (come a me pare) contra natura [non il dolore in sé è contro natura, dunque, bensì il suo eccesso: sia il negarlo sia il lasciarsene dominare travalicano pertanto la giusta misura, per le opposte ragioni enunciate dalla frase seguente]: <l’una delle quali cose è dura e fiera molto, l’altra è molle ed effeminata>. Laonde egli [l’eccesso del dolore] dee esser tralasciato come nocivo; ma non dee rifiutarsi il mediocre dolore. Meglio sarebbe certo il non infermare; ma poi che l’ammalarsi è proprietà della nostra natura, e quasi un dono fatto a la nostra umanità, conviene che l’infermo sia di qualche sentimento nel suo male; perché questo non dolersi non avviene senza una gran mercede di crudeltà ne l’animo e di stupor [‘ottundimento dei sensi’: così rende il concetto stoico di *apatheia*] nel corpo, <e suole avvenire per una sciocca opinione, la qual non sia con alcuno avvedimento riguardata>. Ma prudentissimo è colui il quale osserva in tutte le cose la mediocrità [la *mesotes*, concetto cardine dell’etica peripatetica], e può tollerare con animo ben composto la prosperità, e l’adversità parimente”. E più oltre: “[...] se dunque il pianto è buono, debbiam farlo grande quanto più si può; se reo [*malus*: ‘colpevole’], è convenevole che cerchiamo con tutte le forze di porgli alcun freno. Ma forse egli è come il dolore, perché fatto per onesta cagione e per affetto umano è lodevol nella sua mediocrità” (cito la recente ed. con commento T. TASSO, Lettera *sul matrimonio. Consolatoria all’Albizi*, a cura di Valentina Salmaso, Roma-Padova, Antenore, pp. 48-50, §§ 5-8; 69-70, §§ 42-43; miei i corsivi; intervengo inoltre sul testo tradito a stampa – per il quale rimando alla *Nota ai testi* della Salmaso – emendando un evidente guasto che lo rende incomprensibile: in tutte le stampe infatti le due frasi che qui pongo tra uncinate ricollocandole al loro posto risultano accidentalmente invertite). Nel *Costante overo de la clemenza* il Tasso biasima Seneca per la “durezza veramente da stoico. Laonde fra loro e le statue a pena ch’io conoscessi differenza: peroch’il non lagrimare ne la morte de gli amici, il non commoversi nel pericolo de gli innocenti, il non risentirsi per la temerità de gli scelerati, il non intenerirsi a’ preghi de’ supplichevoli, il non piegarsi a l’infelicità di coloro ch’immeritamente sono infelici, è durezza simile a quella de le colonne del marmo” (*Dialoghi* cit., II, t. II, p. 790, § 86). Allo stesso modo, pare improbabile che il secondo riferimento, ad Alessandro di Afrodizia, sia tratto, come suggerisce la curatrice, dai *Commentaria in duodecim Aristotelis libros de prima philosophia [...]*, Parisiis, apud S. Colinaeum, 1536 (volume appartenuto al Costantini e conservato tra i postillati Barberiniani del Tasso: si tratta proprio del volume che il poeta chiede all’amico, dicendo che ne avrà “tosto bisogno”, nella lettera del 15 gennaio del 1587, la stessa che accompagna l’invio della *Consolatoria*). Anche in questo caso la metafisica non c’entra per nulla, e semmai l’indagine andrà rivolta alle *Quaestiones morales* di Alessandro, forse indirettamente accessibili al Tasso attraverso il terzo tomo delle opere di Aristotele *moralem philosophiam continens* o alla *Universa philosophia de moribus* con il commento di Francesco Piccolomini (conservati entrambi tra i postillati Barberiniani).

50. Il Tasso ancora vi tornerà, ripetendo lo schema, in un sonetto d’occasione composto a Napoli nella primavera del 1592 *Ad istanza di Matteo di Capua principe di Conca per donna Laura Filomarino*: “Era già l’alma inferma e fere scorte / Giva ormai ricettando il cor doglioso, / E nel languido suo stanco riposo / Cinto l’avea d’intorno oscura morte, / Allor che ’l sogno da l’eburnee porte / A me volò del mio languir pietoso / E de l’amor, ch’in alta parte ascoso, / Ove più ’l celo ivi è più fiero e forte; / E ’n sì care sembianze e ’n sì gradita / Voce parlò, ch’innanzi aver mi parve / Colei che m’addolcisce il grave affanno. / O d’Amor caro e di natura inganno, / Ben deggio molto a voi, cortesi larve, / Se falsa immago dar può vera vita” (*Rime* cit., 454). Pare tuttavia evidente che, se il v. 4 corrisponde (però rovesciandolo) al corrispondente di *Onde, per consolarne*, i vv. 12-13 dell’allocuzione finale ne riecheggiano il motivo iniziale del *dolce inganno* (v. 3), mentre la *pointe* finale converte in ingegnosa e paradossale antitesi l’opposizione tra verità e illusione resa esplicita nell’*Esposizione*.

51. *Rime* 1166.

## Proposte di correzioni e aggiunte al GDLI

**Atomo** Il GDLI nell'accezione di 'minima quantità' registra come prima attestazione un passo dell'*Adone* mariniano, posteriore di una quindicina d'anni rispetto alla *princeps* della *Leucotoe* del Capponi (1609), ove si legge: "E con più fretta il resto / De l'usato viaggio / Corser le rote d'oro, / Et un atomo fur meriggio e sera" (ora: G. CAPPONI, *Euterpe*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 2019; IX 356, p. 199). (dc)

**Opilego** Forziere. La voce non è registrata nel GDLI; è stata formata presumibilmente con ricorso alla lingua della scienza medica (*oppilare* = occludere, ostruire), dal momento che il Capponi esercitava tale professione. "Godendo in voi raccolta / Com'in augusto opilego ogni gioia" (G CAPPONI, cit., X 191, p. 172). (dc)

**Roboratore** Rafforzatore. Il GDLI attesta l'uso di *Roborare* e di *Roborativo* come termine del linguaggio medico; anche in questo caso è dunque da presumere che il Capponi abbia trasferito tale termine tecnico alla lingua comune. "E cento di tua mano / Notissime scritture / Tengo roboratrici / De l'importante e valida promessa" (G. CAPPONI, cit., VI 256, p. 106). (dc)