

GIOVANNI FERRONI

L'ESERCIZIO DELLA LIRICA
FRA BERNARDO E TORQUATO TASSO

Che la prima formazione del Tassino sia stata influenzata dal rapporto, strettissimo, con il padre e dalla partecipazione, diretta e indiretta, alle vicende redazionali ed editoriali delle opere di questi, è un fatto noto ma a cui solo da poco si è iniziato a guardare con maggiore attenzione¹.

Il tema però è stato affrontato molto più per quanto concerne il versante epico-narrativo della loro opera – l'*Amadigi* da un lato e il *Rinaldo*² e la *Gerusalemme*³ dall'altro, con l'ulteriore appendice del *Floridante*⁴ – che non per quanto riguarda quello lirico.

Il peso della *Liberata*, aggravato da quello delle preoccupazioni e degli interessi teorici che le fecero da contorno, ha del resto comprensibilmente sbilanciato l'atten-

¹ Cfr. almeno i recenti studi – cui si rimanda per l'insieme della precedente bibliografia – di R. MORACE, *A proposito dell'edizione critica del Floridante di Bernardo Tasso*, «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 113-128; EAD., «*Son diverso ancor dall'Ariosto*». *Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato*, «Italianistica», XXXVII, 2008, pp. 119-130; EAD., *Dall'Amadigi al Rinaldo. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012. Nei suoi lavori, e soprattutto in quest'ultimo, la Morace pone l'accento sugli elementi di continuità nella riflessione teorica e nella pratica poetica dei due Tasso: è un'operazione critica che ha ampia legittimità, ma in questa sede è parso più utile e più aderente alla realtà dei testi marcare le linee di separazione fra le rispettive opere e concezioni tecnico-artistiche.

² Su cui vd. C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. DA POZZO, Venezia, il Cardo, 1995, pp. 13-25; A. DANIELE, *Sul Rinaldo*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso, Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. BORSETTO e B.M. DA RIF, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 141-169.

³ Vd. R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell'Amadigi a quella della Gerusalemme*, «Cultura neolatina», I, 1941, pp. 94-115.

⁴ Segnala alcuni passaggi testuali fra le opere di Bernardo e quella di Torquato R. PESTARINO, *Tra Amadigi, Floridante e Liberata: storia di un verso tassiano (e tracce di una dipendenza?)*, «Strumenti critici», n.s., XVIII, 2003, pp. 123-145.

zione della critica a tutto vantaggio delle narrazioni in versi che l'avevano preceduta. Se si aggiunge poi che, da un lato, la valorizzazione delle rime di Torquato è stata limitata, fino a tempi recentissimi, dal loro disgraziato stato editoriale⁵ e che, dall'altro, ai pur compiuti volumi di Bernardo è stato dato, salvo eccezioni piuttosto rare⁶, uno scarso rilievo, ben si capisce come il fascicolo che riguarda i possibili punti di contatto fra i *corpora* lirici dei due Tasso sia ancora in gran parte, se non interamente, da esaminare⁷.

Vi è però un altro fatto, meno legato alle contingenze della ricezione, del quale a mio avviso si deve tenere conto: là dove Torquato, giovane o maturo, si impegna in riflessioni sulla tecnica e sulla teoria della lirica, principalmente nelle lezioni e nei dialoghi ad essa dedicati, le citazioni del padre sono sporadiche e di scarsa importanza: di fatto l'opera di questi non rappresenta per il figlio un modello riconosciuto e neppure un interlocutore con cui confrontarsi esplicitamente; neppure si trova un passo sulle liriche di Bernardo che sia paragonabile, per ampiezza e importanza, alle pagine, pur non del tutto positive, dedicate all'*Amadigi* nella *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*.

Eppure va da sé che un'esperienza di lunga durata e, almeno inizialmente, molto innovativa come quella di Bernardo fosse più che presente alla memoria di Torquato: per ovvie ragioni biografiche, innanzi tutto. Converrà ricordare a questo proposito almeno un dato esterno: gli anni 1559-1560 sono non soltanto quelli della preparazione e della stampa dell'*Amadigi* ma anche dell'edizione definitiva (e 'riparatrice' rispetto a quella curata dal Dolce nel 1554) delle *Rime* di Bernardo⁸. Le due imprese editoriali, che pure erano accompagnate e promosse da attese e ambizioni diverse, furono condotte in parallelo⁹ e costituirono gli elementi dell'unica strategia editoriale con cui l'anziano Bernardo proponeva al mondo il risultato di

⁵ Vd. V. DE MALDÉ, *Le rime tassiane tra filologia e critica: per un bilancio dell'ultimo decennio*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. I, pp. 317-332 e F. TOMASI, *Lettura di Arsi gran tempo e del mio foco indegno di Torquato Tasso*, «Italiq», XV, 2012, pp. 47-72, a p. 49.

⁶ Sulle rime di Bernardo si vedano G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966; G. FORNI, *Forme brevi della poesia. Fra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001; G. FERRONI, *Dulce lus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

⁷ Qualche suggerimento in proposito è offerto dall'analisi di G. FORNI, *Le rime tassiane urbinati*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere*. Atti del Convegno, Urbino-Pesaro, 18-20 settembre 1996, a cura di G. ARBIZZONI, G. CERBONI BAIARDI, T. MATTIOLI e A.T. OSSANI, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 169-184. Vd. anche A. CASU, *Sonetti "fratelli". Caro Venier, Tasso*, «Italiq», III, 2000, pp. 46-87, alle pp. 66, 70-71. Invita ad approfondire il «discepolato [...] metrico del giovane Tasso nei confronti del padre» TOMASI, *Lettura di Arsi gran tempo e del mio foco indegno*, cit., p. 71, nota 31.

⁸ Si ricordi inoltre che è nel 1560 fu pubblicato anche il secondo volume delle lettere di Bernardo: tutte e tre le opere furono stampate a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari.

⁹ Le *Rime* risultano anzi già in stampa nell'autunno del 1559, prima quindi dell'*Amadigi*: cfr. la lettera a Ippolita Sanseverina del 17 novembre 1559 in B. TASSO, *Lettere – Secondo volume. (Ristampa anastatica dell'ed. Giolito, 1560)*, a cura di A. CHEMELLO, Bologna, Forni, 2002, pp. 613-617.

trent'anni di attività letteraria e cortigiana, il monumento a cui consegnava le proprie speranze di gloria e di riscatto¹⁰.

Di fronte a questa doppia proposta, Torquato si sarebbe concentrato sull'*Amadigi* e, forse anche perché intensamente partecipe di queste vicende e del fallimento di quelle speranze, avrebbe individuato di lì a poco, per distacco, la propria via di gloria. Il precocissimo tentativo del *Gierusalemme* ne è, come si sa, la prova e mostra, allo stesso tempo, che egli puntò fin da subito ad altro rispetto agli esiti di Bernardo¹¹.

Né, di nuovo, i successivi interventi in sede teorica e pratica – dalla lettera prefatoria del *Rinaldo* al *Floridante* e alla *Apologia* già richiamata – varranno a fare dell'*Amadigi* un vero modello o un antecedente autorevole cui potersi rifare¹². Non soltanto quindi per la scrittura lirica, ma anche per quella eroica sembra verificarsi, nei fatti molto più che nelle intenzioni, un accantonamento dell'opera di Bernardo ora ignorata, ora corretta, ora giustificata dal figlio.

Per comprendere le ragioni di tale 'assenza' resta tuttavia indicativa e quasi emblematica l'occasione che vide assieme le *Rime* e l'*Amadigi* poiché permette di cogliere plasticamente quanto, nella vicenda letteraria e familiare dei Tasso, i destini della lirica e dell'epica siano spesso legati, come se la partita giocata su un campo non sia del tutto separabile da quella giocata sull'altro¹³.

Tutto, mi sembra, inizia circa trent'anni prima con le due lettere che Bernardo aveva premesso alle prime due parti degli *Amori* e che poi aveva riproposto in testa al volume delle *Rime* – la prima a Ferrante Sanseverino datata 1534, la seconda a Ginevra Malatesta scritta nel 1531. Quei documenti conservavano memoria dell'affacciarsi alla cultura del secolo dei problemi relativi al poema eroico e presentavano una serie di possibilità che poi sarebbero rimaste prive di sviluppo ma che cercavano di rispondere a questioni che lo stesso Torquato avrebbe dovuto affrontare. La lirica, in sostanza, nelle due lettere di Bernardo, e in particolare in quella al Sanseverino, diviene, forse per la prima volta in modo cosciente, laboratorio per questioni che la superano, palestra per affrontare le fatiche dell'epos o comunque

¹⁰ Al punto che Edward Williamson, esagerando, costruì il proprio studio biografico (*Bernardo Tasso*, Roma, Storia e Letteratura, 1951; trad. it. a cura di D. ROTA, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1993) prendendo il 1560 – «l'anno delle edizioni» – come punto privilegiato su cui far convergere e da cui osservare il tracciato letterario ed esistenziale di Bernardo.

¹¹ Cfr. G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, cit., pp. 17-34, a p. 22.

¹² Ha certamente ragione la Morace (EAD., «*Son diverso ancor dall'Ariosto*», cit., pp. 126-127) invitando a prendere sul serio il tentativo della *Apologia* di illustrare la poetica di Bernardo, ma questo non toglie che lì e altrove Torquato, più che difendere il padre tenda a giustificare gli errori – che tali dunque restano – prendendone così, anche se indirettamente, le distanze.

¹³ A questo proposito ricorda utili testimonianze epistolari T. MATTIOLI, *Tra i carteggi di Bernardo: il dialogo sul poema, la memoria del giovane Tasso*, in *Il merito e la cortesia*, cit., pp. 273-291.

della poesia narrativa¹⁴, e tale resterà, nonostante il mutare dei problemi, anche nella riflessione di Torquato, pur tanto più ampia, precisa e consapevole da un punto di vista teorico e tecnico.

Torniamo quindi rapidamente alla lettera del 1534. In quegli anni, per Bernardo, che difende le innovazioni metriche sperimentate nelle proprie ecloghe, il punto centrale della questione è il tentativo di replicare l'esametro greco-latino in volgare. Esametro – verso che «di continuo caminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio»¹⁵ – significherebbe libertà dalla rima: tale libertà comporterebbe minori vincoli compositivi – rottura cioè dell'unità verso-periodo – e in secondo luogo una maggiore corrispondenza fra la forma e la materia scelta dal poeta. In particolare la rima suona affettata quando si descrive la «semplicità pastorale» e puerile nel caso di «gesti eroici»¹⁶. Non mi soffermo sui vari tentativi di superare il problema da parte di Bernardo; piuttosto conviene sottolineare come essi, che hanno alle spalle – se si deve credere allo Speroni del *Dialogo della retorica*¹⁷ – quelli di Antonio Brocardo e già vedono l'opzione di Trissino per l'endecasillabo sciolto, rifiutando poi quella della terzina di Dante e quindi, a maggior ragione, quella dell'ottava ariostesca¹⁸, individuino correttamente una delle cause del problema ma non la soluzione. Bernardo, a partire almeno dagli insegnamenti teorici bembiani, sa benissimo che le rime sono un elemento 'armonico' e che la loro vicinanza, soprattutto in alcuni casi e soprattutto all'interno degli schemi fissi della poesia volgare, comporta 'piacevolezza' e non quella 'gravità' necessaria al verso eroico. Egli quindi, ricusando teoricamente la rima o almeno l'eccessiva vicinanza delle rime, spererebbe di poter affidare le istanze di armonia alla «vaghezza delle parole» e alla «gravità delle sentenze» da usarsi «come alla materia più dicevole fosse»¹⁹: con ciò però mostra non solamente di restare all'interno di un sistema in cui le «due parti [...] che fanno bella ogni scrittura»²⁰ devono contemperarsi o, almeno, convivere, ma soprattutto di voler separare i due aspetti – piacevolezza e gravità – facendo dipendere l'uno dall'elocuzione e l'altro dai concetti.

¹⁴ Si ricordi che il *Secondo libro degli Amori* conteneva già l'ampia *Favola di Piramo e Tisbe* e che il volume del *Terzo libro* (1537) si concludeva con la *Favola di Leandro e d'Ero* in endecasillabi sciolti che, oltre a questo evidente fatto formale, proponeva altri elementi propri dello stile epico.

¹⁵ B. TASSO, *Rime*, a cura di D. CHIODO, 2 voll., Torino, RES, 1995, vol. I, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ Vedilo in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978 (in particolare le pp. 663 sgg.).

¹⁸ B. TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 12: «chi potrà dire con verità che una consonanzia di rima la quale di continuo ad ogni due versi ci lusinghi l'orecchie, numero veramente anzi puerile che no, nell'egloga e nell'eroico ancora, e nell'eroico istesso in diversi propositi, narrando, disponendo e movendo, si convegnà osservare?».

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, II IX (in ID., *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1960, p. 146).

È quest'ultimo un punto particolarmente rilevante, e molto più se, come faremo tra poco, lo si osserva con la mente alle successive riflessioni di Torquato. Intanto però, per restare alle questioni tecnico-stilistiche trattate nella dedicatoria degli *Amori*, e quindi più prossimi al discorso sulla lirica, si deve notare che Bernardo vi si dimostra, com'è in parte ovvio, pre-dellacasiano. Ciò significa che nonostante la ricerca di una dizione 'alta' gli paia imprescindibile, essa però non è tale da fargli cogliere come quello della *gravitas* sia un sistema organico²¹, non esauribile nella pur giusta sottolineatura di elementi necessari ma non sufficienti alla sua realizzazione: la lontananza delle rime di cui si trovavano esempi anche in alcune canzoni di Petrarca, la possibilità dell'*enjambement*, gli schemi rimici delle terzine di alcuni suoi sonetti. Si spiega così la scarsa gravità dei versi, sia epici sia lirici, di Bernardo, una carenza che non è ascrivibile soltanto a questioni cronologiche giacché anche successivamente, dopo cioè l'esperienza degli *Amori*, egli non avrebbe mai inteso raggiungere quel tipo di scrittura²².

Infatti anche nel 1559, componendo il *Ragionamento della poesia* – dedicato, lo ricordo, alla «materia universale di tutto il poema» non quindi a un genere specifico²³ – Bernardo ribadiva, per il poeta, la necessità di unire i dolci allettamenti delle parole con la profonda sostanza delle cose:

è di mestieri [...] al poeta, per sollevarsi a quella sublime altezza della poesia, d'aver cognizione dell'arti e delle scienze, se non piena et intera [...] almen tanta che venendogli a proposito nel poema dalla materia e dal luogo ricercato [...] d'ogni [...] scienza bene intendente vaglia a dimostrarsi. Come potrebbe il poeta con elettissime parole et in bellissimo ordine congiunte, fingere et imitar le cose che il popolo diletta e muovono a meraviglia? [...] Non sapete voi che la poesia è composta di parole e di cose, e che la filosofia è fecondissima madre d'esse cose²⁴?

La stessa idea è ripetuta anche nel passo in cui Bernardo, dopo aver trattato dei «benefizi che alla umana generazione apporta la poesia, ne illustra il fine:

Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piacevolezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare²⁵.

²¹ Su questo aspetto fondamentale vd. A. AFRIBO, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una querelle*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. II, pp. 411-430, alle pp. 428-429 (poi in ID., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001).

²² Non del tutto convincente, su questo punto, l'analisi dedicata a «horacianismo y canción grave» da M.L. CERRÓN PUGA, *Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, «Crítica del texto», XV, 2012, pp. 127-185, in particolare pp. 164-170.

²³ B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, 3 voll., Bari, Laterza, 1970, vol. II, pp. 567-584, a p. 569 (l'opera fu edita a Venezia, da Giolito, nel 1562).

²⁴ Ivi, p. 575.

²⁵ Ivi, p. 579.

Al di là delle disquisizioni sulla necessità di abbandonare la rima – per altro presto tralasciate perché irragionevolmente contrarie all’abitudine dei lettori/ascoltatori che ne imponeva l’uso – e dell’improduttivo sforzo di ricreare l’esametro, vero è che la *gravitas* in quanto tale non è uno degli obiettivi stilistici di Bernardo e questo per la ragione molto semplice che, volendo il poeta ammaestrare e spingere alla virtù, è necessario che rivesta le materie fornitegli dalle scienze e dalla filosofia con veli seducenti: favole piacevoli, versi armonici, parole sceltissime poste in bell’ordine.

Non desta meraviglia, allora, che la poesia di Bernardo fosse nota ai lettori cinquecenteschi per la sua dolcezza. Il giudizio viene sostanzialmente riconfermato anche dal Dolce nella prefazione *A i lettori* premessa all’*Amadigi*, una pagina che coglie «in pochi tratti l’essenzialità delle scelte di Bernardo, sia sotto il profilo retorico, sia anche sotto quello grammaticale»²⁶:

trovando già per lunga esperienza la nostra lingua capevole d’ogni ornamento, ha voluto in ciò arricchir la sua opera di epiteti, di traslati, d’iperboli, e di molte figure che abbelliscono il Poema, e lo fanno magnifico e grande: come etiandio felicissimamente ha fatto nelle altre sue amorse Rime, in questo imitando volentieri i Latini e i Greci, che ne sono abondevoli; e seguendo il suo Genio, il quale gli ha dato uno stil florido, vago, e più ornato di quanti hanno scritto fin qui [...] Nella lingua è sceltissimo e accurato: non però tanto che si sia voluto restringere superstiziosamente nelle parole del Petrarca, sapendo che al Poeta heroico non conviene la delicatezza delle voci, che appartiene al Lirico. Il verso è puro, alto e leggiadro: né si parte giamai dalla gravità: la qual serba più e meno, secondo la qualità de’ soggetti: in ogni sua parte è facile e accompagna la facilità con la maestà, mistura tanto difficile²⁷.

Il ricorrere della parola *gravità* non deve trarre in inganno: essa non è qui di per sé un valore, ma, con ogni evidenza, è ammessa solo come ingrediente nella «mistura» di uno stile eroico che ricerca un difficile equilibrio e che – si noti: come quello della lirica amorosa, eccetto ovvi aggiustamenti – ha come sue caratteristiche naturali la ‘floridità’ e la ‘vaghezza’²⁸.

Rispetto a queste scelte Torquato, come detto, si colloca ben presto su tutt’altra posizione²⁹. Come nella concretezza delle soluzioni stilistiche dell’*Amadigi* e del *Rinaldo* si possono trovare punti di contatto «ma pur nella vicinanza e congruità degli intenti, e non esclusa in qualche caso una volontà imitativa molto stretta, il risultato

²⁶ DANIELE, *Sul Rinaldo*, cit., p. 142.

²⁷ Ivi, p. 142 (con ulteriori tagli).

²⁸ A questo proposito si veda anche il giudizio che Torquato, per bocca di Cesare Gonzaga personaggio de *Il Nijo overo del piacere*, dà sull’oratoria – fittizia – del padre, rilevandone la capacità di persuasione attraverso l’ornato, la piacevolezza e quindi il diletto (in T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, introduzione di E. RAIMONDI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1998, vol. I, p. 254).

²⁹ Circa la riflessione di Torquato sullo stile cfr. A. DANIELE, *Lo stile lirico nella poetica del Tasso*, in ID., *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983, pp. 34-47 (in particolare le pp. 36-39).

d'insieme diverge di molto»³⁰, così fra le riflessioni di Bernardo e quelle del figlio si possono certo cogliere continuità e consonanze, ma per Torquato la questione della gravità e dello stile magnifico si impone come un problema decisivo e pressante, perché ancora irrisolto, dell'elocuzione eroica in toscano. Di centrale importanza sono quindi i *Discorsi dell'arte poetica*, soprattutto le innovative seconda e terza parte³¹.

La tradizione che Torquato eredita fa sì che appaia come opinione dominante il fatto che «la nostra lingua toscana, se bene con egual suono nella descrizione delle guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno nel trattare le passioni amoroce ce le lusinga»³², che cioè il toscano, quasi vincolato a una materia amorosa, sia più adatto alla mediocrità lirica che alla magnificenza epica. Ciò sembra essere dovuto, spiega Torquato, da un punto di vista metrico-linguistico, «per le molte consonanti della latina e per la lunghezza del suo essametro, più atte allo strepito delle armi e alla guerra, e per le vocali della toscana e per l'armonia delle rime, più convenevole alla piacevolezza de gli affetti amorosi»³³. Questo però non toglie, prosegue, che «l'armi nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente esserci espresse da eccellente poeta»³⁴. Quest'affermazione impone però un radicale mutamento di stile – il passaggio dalla piacevolezza alla magnificenza – e la necessità quindi della *gravitas* intesa nella sua integralità, implicando, di fatto, una forte presa di distanza dal Dolce che aveva avvicinato lo stile dell'*Amadigi* e quello delle «amoroce Rime» di Bernardo. E se la descrizione del Dolce dello stile del Tasso padre è, come ancora oggi pare, corretta, la presa di distanza non può che coinvolgere anche lo stile di Bernardo medesimo.

È forse il caso di precisare che stile per Torquato significa 'concetti' – «il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci»³⁵ –, e che la «magnificenza de' concetti sarà se si tratterà di cose grandi, come di Dio, del mondo, de gli eroi, di battaglie terrestri, navali e simili»³⁶, usando poi quelle figure retoriche e quelle tecniche di versificazione che saranno ritenute adeguate all'*imitatio*³⁷ e che, in ogni caso, dipendono tutte dai concetti³⁸.

³⁰ DANIELE, *Sul Rinaldo*, cit., p. 155.

³¹ Vd. D. JAVITCH, *Dietro la maschera dell'aristotelismo. Innovazioni teoriche nei Discorsi dell'arte poetica*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. II, pp. 523-533, alle pp. 528-531. Prendo in esame questi e non i più tardi *Discorsi del poema eroico* a causa della maggiore prossimità cronologica ai testi di cui si intende trattare.

³² T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 29.

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Ivi, p. 43.

³⁷ Vedile ivi, pp. 43, 45.

³⁸ «Si ha adunque che lo stile nasce da' concetti, e da' concetti parimente le qualità del verso: cioè che siano o gravi, o umili etc. Il che si può anco cavare da Vergilio, che umile, mediocre e magnifico fece il medesimo verso con la varietà de' concetti. Che se dalla qualità del verso si determinassero i concetti, avria trattato con l'essametro, nato per sua natura alla gravità, le cose pastorali con magnificenza» (ivi,

Tralascio i dettagli tecnici per mettere a fuoco ciò che qui mi sembra essenziale: l'idea di stile appena richiamata rende costitutivamente diversa la scrittura e la ricerca poetiche dei due Tasso. La concezione di Bernardo di una poesia come unità, per sovrapposizione, di *res* – cioè «sentenze» – gravi e *verba* «vaghi», di una seria 'materia' filosofica cui è demandato l'ammaestramento e di una leggiadra 'forma' letteraria che assolve al compito di seduzione e di diletto del lettore, è infatti sostanzialmente altra cosa dall'unità del 'concetto', dal sinolo di pensiero e parola scindibile quasi solo logicamente³⁹ che per Torquato, fin dai celebri passi dei *Discorsi dell'arte poetica*, costituisce il fondamento dell'imitazione, la cellula primigenia dell'evidenza e dello stile poetici, ciò da cui dipende la differenza fra la lirica e l'epica⁴⁰.

Proprio però l'aver fondato tale differenza sui concetti e non sulle forme metriche o elocutive vale non soltanto a separare ma anche a mettere in comunicazione i due ambiti poetici. Conviene allora passare a un altro importante momento della riflessione teorica tassiana degli anni '60: la *Lezione [...] sopra il sonetto Questa vita mortal di Monsignor Della Casa* che notoriamente si sovrappone in più punti ai *Discorsi*⁴¹. Contro l'opinione dantesca, Torquato sostiene che «se egli è pur lecito che nel sonetto concetti gravi e magnifici abbiano luogo, sarà parimente lecito che le parole siano gravi e magnifiche»⁴².

Ora, la scelta di Torquato cade su un testo di Della Casa per ragioni di stretta attualità e militanza poetica: uno degli obiettivi della lezione accademica è infatti mostrare che la «novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere»⁴³, quella cioè degli imitatori del fiorentino, incapace di risalire agli «universali veri, e infallibili [...] la cognizione de' quali propriamente Arte si dimanda»⁴⁴, si ferma all'imita-

pp. 54-55). Evidente qui, dove le argomentazioni trovano un punto di contatto, la maggiore acutezza teorica di Torquato rispetto alla prefazione agli *Amori* del 1534.

³⁹ «È opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito; il che se è così, come potrà mai essere che quel concetto, vestito d'altra forma, possa convenientemente apparere? [...] la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire la apparenza del concetto, ma non affatto mutarla» (ivi, p. 49).

⁴⁰ Vd. tutta la parte conclusiva del terzo discorso, ivi, pp. 43-55.

⁴¹ La leggo nell'edizione delle *Prose diverse* curate da Cesare Guasti e riproposta in anastatica nell'appendice di E. BIAGINI, *Torquato Tasso e la Lezione* recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto "Questa vita mortal" *ec.*, di *Monsignor della Casa*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. II, pp. 457-496 (il testo alle pp. 477-496). Giustamente la Biagini evidenzia il valore riepilogativo dell'operetta (ivi, p. 458), ma sul significato della figura del Della Casa e ciò che nella riflessione tassiana dietro essa si nasconde – la fruizione del trattato dello pseudo-Demetrio e del commento di Vettori – nonché sui legami della *Lezione* coi *Discorsi* e con altre opere tassiane resta fondamentale E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 25-70.

⁴² Ivi, p. 481. Ne *La Cavaletta onero de la poesia toscana* (in T. TASSO, *Dialoghi*, cit., vol. II, p. 692) Torquato attribuisce l'«accrescimento» del sonetto a Petrarca, Bembo, Della Casa, Cappello e al padre Bernardo per opera dei quali è «avenuto quello ch'aviene d'alcune erbe, che per la coltura s'inalzano e trapassano ne la natura di piante».

⁴³ BIAGINI, *Torquato Tasso e la Lezione*, cit., p. 479.

⁴⁴ Ivi, p. 478.

zione di tratti salienti ma, tutto sommato, esteriori della «severità [...] dello stile» del Della Casa e tralascia «quel che è in lui meraviglioso, la scelta delle voci e delle sentenze, la novità delle figure, e particolarmente de' traslati, il nerbo, la grandezza e la maestà sua»⁴⁵. Non si tratta soltanto di mettere i puntini sulle 'i' dell'imitazione dellacasiana, ma di mostrare come, attraverso la corretta e globale comprensione di quell'esempio, possano essere risolte questioni che per Torquato sono di primaria importanza: la realizzazione compiuta di uno stile alto in volgare e la possibilità di trattare con quello stile materie filosofiche (ed epiche) mantenendo fermo il fine del poeta, cioè il diletto – non, si badi, l'uso del diletto a fini educativi⁴⁶.

Torquato, per la sua lezione, avrebbe forse potuto anche scegliere uno fra le centinaia di sonetti del padre. Se non lo fece né in questa né in altre occasioni, al di là forse di ragioni di opportunità, è perché essi non gli offrivano soluzioni efficaci alle questioni che gli erano poste dalla dizione epica, più ancora che da quella lirica. E invece la scelta, quasi opposta, del Della Casa – il poeta, per antonomasia, della *gravitas*⁴⁷ – dà il segno, oltre i cascami della contemporanea moda imitativa, dell'apertura di una fase nuova per la poesia volgare che Torquato ambisce esplicitamente a guidare. Il fondamento di tale fase, l'*optimum* cui fare riferimento, non sarà più Bembo come ad inizio secolo, o la varietà «degli antiqui boni poeti greci e latini»⁴⁸ emulati anni prima da Bernardo, ma appunto Della Casa: la *Lezione* implica così una canonizzazione *in re* che sarà poi sancita esplicitamente ne *La Cavaletta*, dialogo ben più tardo ma memore delle discussioni bolognesi degli anni '60, quindi ancora idealmente prossimo ai *Discorsi* e alla *Lezione*. Qui infatti Torquato afferma senza mezzi termini che «perciocché [...] niuno ricercò più la grandezza del signor Giovanni de la Casa [...] chiunque vorrà scrivere come conviensi a' grandi, a mio parere dovrebbe proporselo per essemplio»⁴⁹. Affermazione importante, che è non soltanto l'indicazione di un metodo, ma la

⁴⁵ Ivi, p. 479.

⁴⁶ Ivi, p. 486. Di parere opposto sembra invece Bernardo nel *Ragionamento della poesia* ma anche nell'*Amadigi*: la prima ottava del canto LI – si è quindi in apertura della seconda parte del poema – recupera il *topos* lucreziano del medico che inganna il malato porgendogli un bicchiere dagli orli addolciti volendo significare la funzione educativa, in senso morale, delle favole dei poeti. Per contro, la corrispondente, celeberrima ottava del proemio della *Liberata* punta più a giustificare «il valore gnoseologico della poesia» come finzione (D. CHIODO, *Retorica e filosofia nel pensiero del Forestiero Napolitano*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. II, pp. 497-503, a p. 499).

⁴⁷ Ma Torquato sa benissimo che non tutto è grave in Della Casa: cfr. quanto scrive nella *Lezione* a proposito del sonetto *Dolci son le quadrella onde Amore punge* e le critiche rivolte contro un'imitazione priva di giudizio e discernimento di quel testo dellacasiano (in BIAGINI, *Torquato Tasso e la Lezione*, cit., p. 488).

⁴⁸ B. TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 16.

⁴⁹ T. TASSO, *La Cavaletta*, in ID., *Dialoghi*, cit., vol. II, p. 718; va ricordato che questo stesso passo, non facilissimo da intendersi nel contesto del dialogo, segue il celebre giudizio sul padre «uomo di fortuna molto inferiore [a Bembo, Della Casa e Cappello], ma d'ingegno eguale e di facilità e felicità nel poetare più vicino al primo [Petarca] ch'al secondo [Bembo]».

ratifica di ciò che Torquato, sin dalla giovinezza, aveva già ampiamente sperimentato nella sua scrittura lirica⁵⁰.

Se pare del tutto evidente quale sia il peso del poema eroico e delle questioni ad esso relative nel fare emergere le problematiche finora esposte e nel condurre a una loro definizione, con *La Cavaletta* entriamo però in territori di esclusivo dominio lirico. Il fatto che, anche in questo caso, la scelta di un 'padre' poetico cada su Della Casa anziché su Bernardo complica, oggettivamente, l'indagine dei rapporti fra le rime di questi e quelle del figlio. Avendo a che fare con un precedente a lui notissimo, come si è detto, ma in qualche modo respinto, come si è cercato di mostrare, par d'essere costretti a cercare le tracce di Bernardo andando contro e non assecondando le strategie testuali di Torquato, fra le pieghe dei suoi versi più che nell'esplicarsi di diretti rapporti testuali.

Si sa che, pur dopo gli episodi editoriali del 1561 – i tre sonetti nell'antologia per Irene Spilimbergo⁵¹ – e del 1565 – la pubblicazione di tredici sonetti nelle *Rime di diversi* curate dall'Atanagi e dei due premissi al dialogo *L'innamorato* di Zampeschi⁵² –, il vero esordio in pubblico di Torquato come poeta lirico, e soprattutto come autore di un *liber* lirico⁵³, è quello all'interno delle *Rime de gli Accademici Eterei* del 1567⁵⁴. È su questa produzione giovanile che vorrei concentrarmi, presentando un paio di casi in cui è lecito presupporre un influsso, pur mediato, della lirica del Tasso padre su quella del figlio.

È significativo che, dal punto di vista delle *auctoritates* moderne che presiedono a questa fase della poesia tassiana, le recenti indagini critiche abbiano senz'altro additato in prima battuta Bembo e Della Casa, e ancor più il secondo del primo⁵⁵, per poi

⁵⁰ Un'esemplificazione minima dell'imitazione tassiana del Della Casa in A. DI BENEDETTO, *Due note sul Tasso e il Della Casa*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, cit., pp. 143-153.

⁵¹ Su questa raccolta, letta in funzione tassiana, vd. A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in *Il merito e la cortesia*, cit., pp. 145-167.

⁵² Noti entrambi da lungo tempo: cfr. per es. L. CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVI, 1949, pp. 7-65, a p. 16.

⁵³ Cfr. A. CASU, «*Translata proficit arbos*». *Le imprese "eteree" nelle Rime del Tasso*, «Italiq», II, 1999, pp. 82-111, a p. 83.

⁵⁴ Leggo la raccolta nell'edizione di CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, cit., pp. 21-50.

⁵⁵ «Vario e Cinna, misura della maturità del canto, sono, nella prospettiva del giovane Tasso, Pietro Bembo e Giovanni Della Casa» (CASU, «*Translata proficit arbos*», cit., p. 86). Poco più avanti (pp. 86-87) Casu così commenta la trafila di rimandi che riguarda *Poi che 'n vostro terren vil tasso alberga*: «Il giovane Tasso riprende le fila del dialogo, ponendosi implicitamente come terzo anello [dopo Bembo e Della Casa] di una moderna *translatio* della poesia toscana. In questa prospettiva il sonetto al Gonzaga è leggibile come momento di un discorso sulla poesia (e sulla propria vocazione poetica) che il Tassino veniva conducendo fin dalla sua primissima uscita come *auctor* lirico, coi tredici sonetti inclusi nel primo libro delle *Rime di diversi* (1565) curate da Dionigi Atanagi». Tomasi (ID., *Lettura di Arsi gran tempo e del mio foco indegno*, cit., p. 54) osserva che fin dall'*incipit* del testo preso in esame «Bembo e Della Casa [...] appaiono [...] numi tutelari del giovane Tasso». Vd. anche A. DANIELE, *Le Rime degli Eterei*, in ID., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55, alle pp. 9-20.

aggiungere anche i nomi di Tansillo, fra i rimatori meridionali⁵⁶, e quelli di Cappello, Molin⁵⁷, Venier⁵⁸, Contile⁵⁹ fra i poeti veneti della metà del secolo, fino a giungere a Guidiccioni⁶⁰ e persino al Varchi⁶¹, e poi ancora – a ricostruire il *milieu* in cui quei versi tassiani videro la luce – le relazioni con i sodali d'accademia quali Scipione Gonzaga⁶², Stefano Santini⁶³, quelle, ovvie, con l'Atanagi nelle sue vesti di 'coagulatore' e diffusore della cultura poetica coeva. Il nome di Bernardo, al contrario, compare eccezionalmente, segno che la sua presenza nei versi del figlio è tutt'altro che ovvia.

Qualcosa ancora resterebbe da aggiungere alla descrizione delle connessioni che concorrono alla tenuta della struttura complessiva della raccolta 'etera', ma qui sarà sufficiente ricordare che la quantità e la qualità dei rapporti formali interni ha reso possibile definirla «come una sorta di canzoniere "geometrico" prima che narrativo»⁶⁴, nel quale la non riconducibilità «ad una linea tematico-narrativa di spiccata coerenza» non toglie che «i testi sono raccolti in piccole sezioni tematiche omogenee, spesso [...] in stretto dialogo tra di loro»⁶⁵.

Prima dei rapporti interni conta infatti quello «schema, non dissimulato, di esterna simmetria, quasi di matematiche risponderenze»⁶⁶: matematiche senza più direi, visto che i quarantadue testi 'eteri', se si guarda ai temi, si lasciano facilmente scomporre in sette d'occasione (XXXIV-XXXIX e XLII) e trentacinque amorosi (I-XXXIII più XL-XLI), secondo un rapporto esatto di 1:5. Un peso minore di quanto ritenesse Caretti hanno invece le forme metriche: i due madrigali in particolare – entrambi, si osservi di 11 versi – non rappresentano alcuna cesura interna, sono anzi legati da strette connessioni ai testi che li precedono e seguono e perciò, in quest'ottica, possono essere considerati alla stregua dei sonetti⁶⁷. Più interessante il caso delle canzoni, non tanto per la loro collocazione in chiusura della silloge⁶⁸, quanto piuttosto per l'alternanza tematica (XLI d'amore, XLII d'encomio) che corrisponde a quella dei gruppi formati dai testi I-XXXIII da un lato, XXXIV-XXXIX dall'altro, con l'unico

⁵⁶ Ivi, p. 59.

⁵⁷ Ivi, p. 53.

⁵⁸ Ivi, p. 69, nota 23.

⁵⁹ CASU, *Sonetti "fratelli"*, cit., pp. 62-63.

⁶⁰ DANIELE, *Le Rime degli Eterei*, cit., pp. 14, 20.

⁶¹ CASU, *Sonetti "fratelli"*, cit. p. 61.

⁶² TOMASI, *Lettura di Ars gran tempo e del mio foco indegno*, cit., pp. 61-62.

⁶³ CASU, *Sonetti «fratelli»*, cit., pp. 48, 50, 59.

⁶⁴ Ivi, p. 66.

⁶⁵ TOMASI, *Lettura di Ars gran tempo e del mio foco indegno*, cit., p. 51. A me pare tuttavia che la continuità di rapporti tematici e formali sia, per i primi 33 testi, piuttosto forte.

⁶⁶ CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, cit., p. 18.

⁶⁷ Come del resto accade, ad esempio, nella sezione guariniana delle "eterree" che presenta due gruppi di sonetti – rispettivamente di 6 e 29 testi – intercalati da un madrigale, senza che questo abbia un particolare significato.

⁶⁸ Anch'essa sembra rientrare nel più generale *usus* delle 'eterree': vd. le sezioni di Santini, in cui le due canzoni dividono i sonetti dalle stanze, e di Rodolfo Arlotti.

sonetto ‘penitenziale’, XL, collocato in chiusura del ‘racconto’ lirico. Proprio nell’esattezza di rapporti proporzionali e in questa costruzione, per blocchi tematici posti in alternanza, si può forse riconoscere una prima eco della precisione proporzionale e della struttura interna degli *Amori* di Bernardo⁶⁹.

Un’ulteriore traccia del ricordo degli *Amori*, in questo caso del *Secondo libro*, può essere riscontrata nella canzone XLI, ultimo dei testi amorosi del Tasso nelle ‘eteree’. È questa la canzone composta nell’occasione in cui il poeta «sendo lontano dalla sua donna, udi la novella delle sue nozze»⁷⁰: questo tema e gli altri che essa compendia – e che il lettore delle ‘eteree’ ha in parte già incontrato nei sonetti XXX-XXXII – sono sì «apparentati con l’ira, con la rabbia [...], armoniche ben lontane da quelle petrarchesche e, piuttosto, esplorate [...] nel secondo Quattrocento, quando nei quadri narrativi facevano la loro comparsa il tradimento, il matrimonio, la derisione»⁷¹, ma trova un importante precedente proprio nella citata raccolta di Bernardo – erede del resto di quella tradizione ‘cortigiana’. Lì, l’annuncio del matrimonio dell’amata Ginevra, nell’allora celeberrimo sonetto 16 (*Poi che la parte men perfetta e bella*), segnava l’inizio di una brusca ascesa platonica che prendeva corpo nei sonetti successivi e culminava nella canzone 27 (*Almo mio sol, che col bel crine aurato*). Non sono certo molti i canzonieri cinquecenteschi in cui la donna amata si sposi e nei quali a questo tema sia dedicato un numero cospicuo di testi; perciò la prossimità, familiare, dei due poeti rende il rinvio particolarmente interessante. Tuttavia Torquato costruisce una canzone quasi contrapposta alle liriche paterne: se infatti Bernardo, perduta la speranza di poter godere dell’amata, superava quella prospettiva affermando di aver sempre nutrito un desiderio spirituale, di aver amato sempre e solo l’anima perfetta di Ginevra, Torquato nelle sue sei stanze e congedo trascorre invece dallo sdegno al perdurare dell’amore, dall’infausta immaginazione del matrimonio di colei che si ostina a chiamare «la mia Donna» (XLI, 71) al desiderio di morte se l’amata sprezzerà anche i suoi versi. All’ascesi platonica dell’uno fanno quindi da contraltare le turbolenze elegiache dell’altro.

⁶⁹ Torquato non sembra però interessato a replicare l’oltranza numerologica del padre (cfr. soprattutto il *Secondo libro degli Amori*). I primi trentatré sonetti ‘eterei’ si lasciano però suddividere in quattro gruppi che, con una qualche approssimazione, hanno il 7 come numero di riferimento: i sonetti I-XV presentano la prima e più felice parte dell’amore; i sonetti XVI-XXI (sei testi) hanno come tema fondamentale la perfezione dell’amore, indifferente al passare del tempo, da cui scaturisce una poesia che rende eterni; i sonetti XXII-XXVIII (sette testi) raffigurano l’amante preso fra le ire e la mansuetudine dell’amata; il gruppo conclusivo dei sonetti XXIX-XXXIII (cinque testi) include i «tristi auspici» rappresentati dalla comparsa di una vecchia, lo sdegno e la ritrattazione dell’amante. Volendo proseguire l’esercizio di riscontro fra ‘struttura esterna’ e ‘struttura interna’, si potrebbe identificare un quinto gruppo nei sonetti d’occasione, un sesto nel sonetto penitenziale e un settimo nelle due canzoni: non mi pare tuttavia che un simile progetto fosse nelle intenzioni di Torquato.

⁷⁰ CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, cit., p. 50.

⁷¹ TOMASI, *Lettura di Arsì gran tempo e del mio foco indegno*, cit., pp. 52-53.

Per questo forse le più forti connessioni sono stabilite non con i testi appena menzionati ma con il sonetto 3 del *Terzo libro degli Amori* nel quale Bernardo, abbandonate ormai le rigidità platoniche, riassume a beneficio del lettore gli ultimi accadimenti del proprio amore per Ginevra (vv. 1-2, 4-8):

Mentre del mio tesor guardato e caro
Tenea le chiavi, [...] Faville del mio ardor ne l'aria andaro;
Ma poi ch'ad Amor piacque invido avaro
Far di sì ricco dono altrui beato,
Pallido e quasi spento è diventato
Il foco, ch'era pria vivace e chiaro.

È infatti nelle prime due stanze della sua canzone che Torquato riprende alcuni elementi di questi versi: «Lasso se 'l bel *tesoro*, ond'io già fui / sì vago *altri* s'ha tolto, [...] Qual più sperar ne lice ampia mercede / da l'ingiusta man, se 'n un sol punto / hai le *ricchezze* tue diffuse e sparte? / [...] ecco ch'io lasso / qui le ceneri sparte e 'l *foco spento*» (vv. 4-5, 7-9, 16-17)⁷².

Per quanto riguarda gli altri temi sopra elencati, soprattutto un punto mi pare che avvicini i testi dei due Tasso: entrambi si rivolgono – il primo nel sonetto 21 del *Secondo libro degli Amori*, il secondo nella conclusione della quinta e stanza – al marito della donna chiedendo che sia possibile al poeta continuare a celebrarla. In questo caso però dimostrare la dipendenza di Torquato da Bernardo resta assai difficile poiché non vi sono tessere linguistiche che l'uno riprenda dall'altro; e si osservi che nel *Secondo libro degli Amori* non soltanto i sonetti indicati, ma anche un'ecloga – la quarta: *Galatea* – era dedicata al tema del matrimonio di Ginevra Malatesta, e che inoltre Bernardo vi aveva anche inserito un lungo *Epitalamio* impreziosito da abbondanti richiami ad autori classici. Torquato non guarda neppure a questi testi, ma anzi ricorre a concetti diversi, pur nella prossimità, da quelli del padre, la cui *inventio* attinge ora da luoghi platonici ora dall'immaginario pastorale ed è incline – nel sonetto 18 e nell'*Epitalamio* – a un realismo molto più scoperto e umile. Così, ad esempio, né l'immagine della donna come fiore (XLI, 40-51) o come vite che si appoggi all'albero-marito che la sostiene (vv. 61-70), né quella conseguente del poeta come «augel canoro intorno a' vostri rami» (v. 69) compaiono nei versi di Bernardo, che nei sonetti 18, 21 e nell'ecloga raffigura se stesso, Ginevra e lo sposo come pastori.

Un caso simile, cioè di una relazione testuale probabile ma non palese, mi sembra quello del sonetto VI, *Amor se fia giamai che dolce i' tocchi*⁷³. Esso, che inaugura una serie di testi 'galanti' estesa fino al sonetto XV, pastorale, rappresenta l'unica occorrenza

⁷² CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, cit., pp. 41-42. Il corsivo è mio.

⁷³ Il rapporto era già stato segnalato – ma come caso di evidente dipendenza – da A. DI BENEDETTO, *Le rime "eterree"*, in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 11-12.

nella raccolta ‘eterea’ del *votum*, genere tradizionalmente allusivo proprio all’universo arcadico e introdotto nell’ambito della lirica volgare, fra i primissimi, proprio da Bernardo. Il sonetto di Torquato non è pastorale, ma appunto galante: si tratta dell’offerta ad Amore di «una cordella [...] involata alla [...] donna» per ottenere in cambio di poter «vagheggiarla da presso e danzar con esso lei»⁷⁴. Punto di riferimento del testo, in particolare delle terzine, è, in questo caso, la fronte del sonetto 81 del *Libro primo degli Amori* dedicato *A Cupidine*⁷⁵. Mi pare utile raffrontare i due testi:

tuo fia questo legame, ond’ora il braccio
non pur, ma via più *stretto* il core avvolgo:
caro furto, onde ’l crin madonna cinse.
Gradisci il voto, chè più forte *laccio*
da man più dotta ordito *alma* non strinse;
nè, perch’a te lo doni, indi mi sciolgo.
Rime degli Eterei, VI, 9-14

Questo spezzato giogo e questo *laccio*
Che con sì *stretto* nodo mi tenea,
Or ch’ho da l’*alma* mia svelta la Idea
Di lei, che mi fe’ un tempo foco e ghiaccio
Appendo in alto al tuo gran tempio, e faccio,
O bel figliol de la più bella Dea,
Quel che promesso t’ho mentre ch’io ardea,
S’usciva fuor di sì gravoso impaccio;
[...]
Sempr’io t’adorerò, sempr’in onore
Avrò gli aurei tuoi strali e la tua face,
Le tue catene, e ’l tuo tenace nodo.
Amori, II, 81, 1-8, 12-14

Come si vede, anche in questo caso i rimandi lessicali sono piuttosto tenui e ridotti alle essenziali parole-tema, cosicché il più rilevante elemento congiuntivo fra i due testi è il fatto che ancora una volta si è di fronte a una vera e propria palinodia che diviene esplicita nel verso conclusivo del sonetto di Torquato: quel «legame» che nel sonetto ‘etereo’ è un *pignus amoris* sottratto alla donna e offerto al dio d’amore come dono propiziatorio di ulteriori fortune amorose, nel testo di Bernardo è il simbolo, con lo «spezzato giogo», della schiavitù amorosa, dei suoi tormenti, dai quali finalmente liberarsi. Eppure, proprio quella precisazione con-

⁷⁴ CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, cit., p. 48.

⁷⁵ B. TASSO, *Rime*, cit., vol. I, p. 120. Il sonetto, nell’edizione del 1531, riprodotta in quella da cui si cita, aveva il numero 145.

clusiva, e non indispensabile, di Torquato («nè, perch'a te lo doni, indi mi sciolgo») allude indirettamente a una tradizione che, se forse non si incarna nel precedente paterno, certo neppure può escluderlo.

Le altre, sparse tracce dei versi di Bernardo nelle rime 'eteree' di Torquato non mi sembrano tali da permettere di ipotizzare rapporti testuali di tipo più complesso⁷⁶ neanche in quei casi — si pensi ad esempio al sonetto XV, *Aure, ch'or quinci intorno scherzò e volò* — per i quali sembrerebbe più semplice immaginarne uno. Ciò vale anche per gli episodi immediatamente precedenti le *Rime degli Eterei*, come pure per quelli contemporanei o di poco successivi, cioè nella maggioranza delle rime per la Bendidio o la Peperara.

Può sorprendere che entrambi i testi di Torquato qui presentati siano, per così dire, il negativo di quelli corrispondenti di Bernardo, ma, se i raffronti proposti sono corretti, la tipologia imitativa messa in opera dal giovane Tasso è quanto mai rivelatrice di un rapporto obliquo con la tradizione a lui più prossima, senz'altro conosciuta e ripresa ma per essere svuotata, profondamente rinnovata dall'interno e restituita al lettore in parole che rendono quasi irriconoscibile l'antecedente.

La silloge 'eterea' qui presa in esame fornisce, proprio per la precocità di molti dei testi ivi raccolti, un banco di prova importante per comprendere le dinamiche di quel rapporto e le ragioni della diversità e novità della lirica di Torquato rispetto a quella paterna. In essa trovano infatti conferma, mi pare, due tendenze fondamentali della personalità letteraria del Tasso figlio: la «singolare tensione tra un istinto eccezionale, sorretto subito da una perizia letteraria inusitata [...] e [...] un'istanza speculativa di altissimo grado»⁷⁷. Tale tensione, nell'ambito della lirica, si realizza nella scelta di «una *gravitas*, moderata e lontana da eccessi, [...]» e nel «desiderio di allargare il patrimonio dei temi frequentabili dalla poesia amorosa»⁷⁸ procedendo soprattutto verso «l'idea di una poesia capace di vagheggiare i concetti filosofici»⁷⁹. Così se da un lato, come le altre sezioni dell'antologia, anche quella tassiana è animata da un «platonismo atmosferico»⁸⁰ la cui genericità — del resto teoricamente fondata nella *Lezione sopra il sonetto* Questa vita mortal — nulla toglie alla serietà dell'impegno⁸¹, dall'altro emerge già

⁷⁶ Mi limito a segnalare, fra gli altri possibili, i rimandi più significativi (il luogo 'etereo' è seguito dal corrispondente passo degli *Amori*, i cui libri sono indicati col numero romano; per i testi del *Libro primo degli Amori* indico fra parentesi tonde il numero d'ordine nell'edizione del 1531): II, 1-2 («Su l'ampia fronte il crespo oro lucente / Sparso ondeggiava») > II, 75, 1-2 («Mentre che l'aureo crin v'ondeggiava intorno / A l'ampia fronte con leggiadro errore»); XV, 11 («Potrai poi quivi a le vermiglie rose») > I, 65 (127), 10; 76 (140), 12; III, 29, 61.

⁷⁷ E. RAIMONDI, *Tasso e la totalità lacerata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. I, pp. 3-12, a p. 5.

⁷⁸ TOMASI, *Letture di Ars* gran tempo e del mio foco indegno, cit., p. 51.

⁷⁹ Ivi, p. 52.

⁸⁰ M. PASTORE STOCCHI, *La poetica degli Eterei*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, cit., pp. 109-120, a p. 116.

⁸¹ Vd. quanto Torquato dice sulla qualità dei «concetti» filosofici da usare in BIAGINI, *Torquato Tasso e la Lezione*, cit., pp. 486-487. Si dovrà ricordare tuttavia che il Tasso maturo riconfermerà il fondo filosofico

qui, senza cioè che si debbano attendere le nevrosi senili, ma anzi in piena solidarietà con gli altri accademici e in primo luogo col Gonzaga, quella tendenza a fare «dei margini casuali della realtà il contenuto di una poesia»⁸².

Entrambi questi aspetti sono a ben guardare assenti dalla lirica di Bernardo il cui materiale concettuale e i cui schemi interpretativi provengono ben più dalla retorica che non dalla filosofia, nella quale, a dispetto del grado piuttosto alto di narratività delle sue raccolte, lo spazio per la cronaca minuta, non suscettibile di celebrazione, è molto ridotto e l'effimero, non riscattato da emblemi o miti, è ammesso – si ricordi l'esempio delle nozze della Malatesta nel sonetto 18 del *Secondo libro degli Amori* – solo sotto vesti pastorali. Differenze fondamentali come si vede, corrispondenti a quelle sopra riscontrate nella concezione del rapporto tra *res* e *verba* e che stanno all'origine della distanza che separa, nella teoria e nell'esperienza concreta dei testi, la lirica di Bernardo da quella di Torquato.

della poesia giovanile sia nell'autocommento (su cui vd. TOMASI, *Lettura di Arsi gran tempo e del mio foco indegno*, cit., p. 57 e nota 22) sia nei dialoghi: il sonetto III è citato, come noto, anche nel *Minturno* (in T. TASSO, *Dialoghi*, cit., vol. II, p. 1010). Su questo punto, a proposito delle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna*, vd. inoltre RAIMONDI, *Poesia come retorica*, cit., pp. 50-53.

⁸² B. BASILE, *Introduzione*, in T. TASSO, *Rime*, a cura di B. BASILE, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1994, vol. I, p. xxxvii. Vd. anche PASTORE STOCCHI, *La poetica degli Eterei*, cit., pp. 117-119.