

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Da Pindaro alla Crociata. La canzone tassiana a Giovanni III Ventimiglia, marchese di Geraci**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1730234> since 2020-02-24T11:06:57Z

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

PAOLO LUPARIA

DA PINDARO ALLA CROCIATA.  
LA CANZONE TASSIANA A GIOVANNI III DI VENTIMIGLIA,  
MARCHESE DI GERACI

Mi assalì da lungi il tempo incalzante  
E denunciò il mio debito ingente.  
Ma l'interesse può estinguere la censura acre  
Della gente: oh, come oggi il fiotto che scorre  
Sommergerà il ciottolo rotolante  
E quale pubblica storia  
Pagheremo in versamento amicale!

Pindaro, *Ol.* X 7-12

1. È ben noto come la poesia encomiastica del Tasso, e in specie del Tasso ultimo, sia spesso ispirata ai supremi modelli greci e latini del genere, particolarmente a Pindaro e a Claudiano.<sup>1</sup> Rinviando un discorso complessivo sul "pindarismo" del Tasso ad altra sede, mi soffermerò qui su una canzone (*Rime*, 1486) dall'autore medesimo definita «ad imitazione di Pindaro». Un componimento, del resto, che esemplarmente si presta a documentare le abili strategie testuali con cui Torquato usufruisce per i propri fini celebrativi di un ipotesto quale la lirica corale pindarica, tanto remoto quanto arduo. Il poeta classificava infatti quest'ultima come un particolare genere lirico «oratorio», caratterizzato da una specifica materia: la lode dei contemporanei uomini eccellenti e dei «fatti» compiuti da coloro che sono «presenti, o vicini alla nostra memoria». Interpretando un passo dell'*Evagora* di Isocrate dove si asseriva che tali argomenti potevano essere trattati dagli oratori, egli con più sottile distinzione li ascriveva piuttosto agli «scrittori de' panegirici e dell'ode che solevano cantarsi, fra' quali fu Pindaro».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per un discorso complessivo sulla lirica encomiastica del Tasso cfr. Matteo Residori, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49.

<sup>2</sup> <sup>2</sup> Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico, Libro secondo*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 100.

Nella canzone encomiastica che mi accingo a esaminare, il personale e dichiarato processo di appropriazione, che in più di un luogo rasenta o addirittura varca il limite della mera traduzione, modulandosi in un percorso di singolare libertà e originalità tematica, ha come esito «novi carmi» di cui l'autore con piena consapevolezza rivendica il carattere sperimentale. Nettamente bipartita, la canzone-ode si fa nella prima parte veicolo che trasporta la Musa e il suo canto annullando le distanze spaziali, per celebrare i luoghi e la storia in cui si incardinano le gloriose vicende della stirpe del destinatario. Ma nella seconda essa torna, con opposto movimento retrospettivo e introspettivo, al poeta-mittente: e, facendosene messaggera, con inaudito volo pindarico, nonché con tutta pindarica coscienza della funzione della poesia, parla di lui solo, impegnato nella riforma del poema eroico. In tal modo è quest'ultimo a diventare il vero argomento del singolarissimo testo encomiastico, e a porsi, nel momento stesso in cui se ne annuncia l'avvento, quale autentico adempimento futuro della lode promessa. Non dunque una semplice confessione autobiografica, ma una poesia sulla propria poesia, una vera dichiarazione di poetica generata dalle profonde risonanze esistenziali del discorso. Tante e sì diverse cose contiene la canzone, che – per quanto ne so – rappresenta un *unicum* nella nostra lirica.

Come è lecito attendersi per questo genere di poesia encomiastica, il componimento scaturisce da una precisa occasione. Il poeta entra in contatto con un nuovo potenziale committente al quale offre, o piuttosto promette, la propria preziosa “merce” nell'ambito di quella che appare una vera e propria transazione economica e commerciale.

I termini di tale accordo, nella sostanza espliciti fino alla crudezza, dipendono dal fatto che il Tasso riceve in questo caso dal munifico committente un pagamento anticipato: evenienza piuttosto eccezionale nella tribolata esistenza del poeta dopo Sant'Anna. Questa semplice quanto concreta circostanza, sovvertendo l'apparente decoro della procedura consueta (con il preliminare e “disinteressato” invio dell'encomio poetico che poi l'elogiato, a propria discrezione, si degnava di remunerare), è sufficiente a smascherarne la sottile ipocrisia e a risollevarne illusoriamente la poesia ai suoi perduti fasti. Di fronte alla signorile liberalità dello sconosciuto Giovanni III di Ventimiglia – il primo e unico patrono siciliano di un poeta uso a intrattenere rapporti tanto ramificati e stretti con le principali famiglie aristocratiche del Regno –, il Tasso poteva essere per un momento indotto a immaginarsi nel ruolo comunque prestigioso di un valetudinario e indigente Pindaro moderno, malinconicamente sconfitto e umiliato dalla vita, al cospetto di un nuovo Ierone siracusano (motivo che sarà infatti abilmente sfruttato nell'encomio).

Anche da questa situazione psicologica comincia a germinare l'idea di un carne "pindarico".

Per ricostruire la particolare natura di tale rapporto, denso di sviluppi che non mi pare siano stati colti adeguatamente, non sarà forse superfluo ripercorrere intanto le lettere del poeta – le sole superstiti – al marchese di Geraci. Un esame più attento rivelerà necessario, sul fondamento di solide ragioni interne, disporre innanzitutto tali missive, tutte non datate, in un ordine e secondo una cronologia diversi da quelli proposti dal Guasti nella sua edizione.

Tramite della conoscenza epistolare fu, come è noto, il padre Olivetano Niccolò degli Oddi,<sup>3</sup> novella incarnazione di un tipo costante e intercambiabile nella biografia dell'ultimo Tasso: quello del servizievole religioso cultore di lettere, sedotto dalla fama del poeta e ansioso di instaurare con lui una relazione di familiarità fondata sulla reciproca convenienza.

Proprio in una lettera scritta da Napoli all'Oddi all'inizio di settembre del 1588 si incontra la prima incidentale menzione del Ventimiglia. Torquato vi si mostra, per la verità, tutt'altro che impaziente di guadagnarsi i favori di un patrono tanto distante e periferico, come invece il religioso con insistenza gli aveva raccomandato di fare. E il distacco si ammanta di pungente ironia,

---

<sup>3</sup> Cfr. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, I, pp. 606-607. Il Tasso, che già era in relazione epistolare con il religioso padovano, poté conoscerlo di persona nel luglio del 1588 a Napoli, dove l'Oddi era di passaggio diretto a Palermo (il Solerti congettura anche che l'incontro si rinnovasse sulla via del ritorno, ai primi di settembre dello stesso anno). Aggiungo che una delle ragioni che conducevano in Sicilia il padre, cultore di lettere, era per l'appunto la relazione mecenatesca che lo legava al facoltoso e ambizioso marchese di Geraci. Proprio in quegli anni il Ventimiglia appare infatti impegnato a creare intorno a sé – magari anche a distanza – una corte di letterati che potessero dare lustro al suo casato. Sull'argomento cfr. Orazio Cancila, *I Ventimiglia di Geraci (1258-1619)*, Palermo, Associazione no-profit Mediterraneo, 2016, II, cap. III par. 5 *Il marchese mecenate. Tasso e altri*, p. 372 e ss. Lo studioso, confermando che l'incontro con l'Oddi avvenne in quel preciso momento, ricorda (pp. 372-373 e n. 77), tra gli scritti che il religioso dedicò al protettore, oltre a una canzone in onore di Sisto V, in particolare il *Dialogo di don Nicolò de gli Oddi padovano in difesa di Camillo Pellegrino contra gli Accademici della Crusca*, Venezia, presso i fratelli Guerra, 1587. Nel *Dialogo*, ambientato a Palermo, il marchese di Geraci compare addirittura come principale interlocutore (con il letterato Filippo Paruta) mostrando di schierarsi a favore del Tasso nella diatriba con i Cruscani fiorentini. Aggiungo che la presentazione al dedicatario dell'operetta, nella quale l'Oddi gli attribuisce in sostanza le proprie idee, poteva essere una delle ragioni del viaggio in Sicilia: al ritorno una copia del *Dialogo* fu donata anche al Tasso, che vi fa cenno in una lettera non datata (ma dei primi di settembre 1588) confessando però di non averlo ancora letto (*Le lettere di T.T. disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1854-1855, IV, n. 1018, p. 100), cosa che fece pochi giorni dopo (cfr. *ivi*, n. 1023, p. 105).

quasi fosse un errore di calcolo trascurare i signori napoletani per puntare sugli «strani».<sup>4</sup>

Ma non dovettero cessare per questo le interessate insistenze del religioso, il quale si era evidentemente esposto con il munifico protettore vantando la propria amicizia con il poeta e lasciandogli sperare una prestigiosa celebrazione encomiastica. Perciò Torquato, circa un mese dopo, era indotto a concedere per pura compiacenza qualche vaga speranza. Ormai in partenza da Napoli per Roma, mentre pone in atto la consueta e ben nota strategia dilatoria, Torquato di nuovo si arma di scettica ironia:

Al suo mecenate scriverò più lungamente da Roma; imperoché niuna cosa fra gli amici dovrebbe essere, che non fosse commune: e l'esser mecenate d'un solo è picciola laude; ma di molti è peravventura gran carico, in questo secolo massimamente.<sup>5</sup>

Le circostanze mutano radicalmente all'inizio di luglio del 1589, quando il Tasso viene a trovarsi in una situazione non solo difficile ma disperata. Scacciato dal palazzo romano del cardinale Scipione Gonzaga,<sup>6</sup> aveva infine

---

<sup>4</sup> *Ivi*, n. 1018, p. 100 «[...] non ho letto ancora il suo Dialogo. Il leggerò senza fallo con quella gratitudine d'animo ch'io le debbo: e mi sforzerò [mio il corsivo] di lodare il marchese di Ieraci, quanto più si può in breve poesia: ma poichè Vostra Signoria mi allontana da' miei per congiungermi con gli strani, mi raccomandi almeno al padre Visitatore [...]». Nello stesso volume, in verità, precede un'altra lettera non datata all'Oddi (n. 966, p. 45) dove si parla del marchese («lo sono per andare a Napoli fra pochi giorni; e quanto più m'avvicino al regno di Sicilia, tanto la grazia del signor marchese suo mi si potrà far conoscere più chiaramente. [...] In Mont'Oliveto di Napoli vorrei un altro don Niccolò, per sodisfare in qualche parte a l'obbligo «il» quale ho al signor marchese di Ieraci»). Poiché tuttavia, alla data in cui il Guasti ordina la missiva (metà di marzo 1588), il Tasso non aveva ancora contratto alcun «obbligo» (poetico, come vedremo) nei confronti del Ventimiglia, mentre la stessa frase si trova ripetuta nella lettera all'Oddi datata 4 ottobre 1591 da Mantova, si dovrà concludere – per questa e per altre ragioni non meno stringenti – che la n. 966 è di molto posteriore, e fu certamente scritta da Roma nel gennaio del 1592. Lo stesso discorso vale, ancor più macroscopicamente, per la n. 1065, p. 142, diretta al marchese in persona, come avrà occasione di dimostrare in altra sede.

<sup>5</sup> *Ivi*, n. 1049, p. 131-132. Il Guasti ordina la lettera, non datata, dopo la n. 1048 del 6 ottobre 1588. L'uso dell'antonomasia («mecenate») rivela che Torquato aveva ben chiara la natura sociologica della relazione con un sistema di potere istituzionalizzato, nella quale alla poesia era riservata una subordinata funzione celebrativa volta anche a finalità politiche, nonché sottomessa alle dure leggi economiche. Nulla che vedere con la libera contrattazione del superbo Pindaro con i suoi committenti (e non mecenate).

<sup>6</sup> Tutto porta a concludere che non si trattasse di un incidente, bensì di una precisa strategia posta in atto dai Gonzaga per esercitare una fortissima pressione sul poeta senza mezzi di sussistenza, così da indurlo a tornare a Mantova, da dove era fuggito fra il 23 e il 24 ottobre

trovato fortunoso e precario riparo nel monastero assai fuori mano di Santa Maria Nuova, sempre grazie ai buoni uffici del soccorrevole padre Oddi, il quale vi risiedeva. Spinto dal bisogno (gli faceva difetto nella nuova sistemazione anche la più necessaria ed elementare suppellettile), è allora che per la prima volta si rivolge al Ventimiglia, accettandone le cortesie profferte e lasciando intravedere dietro l'apparente discrezione di una richiesta tutto sommato modesta la propria depressa condizione di indigenza:

Io poteva parer presuntuoso a Vostra Eccellenza illustrissima, e più a gli altri, se con le mie importune dimande avessi voluto affrettare la sua liberalità, la quale non ha bisogno né di stimolo né di sproni: ma doppo le sue cortesie proferte, e quelle fattemi dal padre don Nicolò de gli Oddi in suo nome, parrei timido in ruscare la sua cortesia, o in tenere occulto il mio desiderio: dico più tosto il desiderio ch' il bisogno, perché questo è più noto; ed essendo maggiore, e di cose maggiori, meno si conviene a me di manifestarle: ma il desiderio si stende a quelle cose solamente, a le quali la modestia d' un povero gentiluomo può arrivare senza biasimo. Non chiedo dunque cavallo o mulo, per non affaticare chi gli faccia le spese; non ischiavo, nel quale io ritrovi maggior fede che nei liberi non si ritrova; non spada; non altr' arma di difesa; non libri, i quali sogliono più agevolmente e con minor dispendio comprarsi in altra parte; non vezzi o corami, ch' a la spesa del comprarli aggiungono quella de la condotta: ma un boccale d' argento, e un bacino assai picciolo, e concavo anzi che no, acciò ch' il servitore, portandolo sovra un trespiede, possa andarsene quando gli pare, o aspettare la mia commodità. Grande obbligo avrò a Vostra Eccellenza per dono così caro; il quale se potesse ben pagare con qualche centinaia di versi, o con qualch' illustre testimonio di prosa, sarà senz' alcun fallo pagato: ma la sua cortesia e nobiltà non ricercano pagamento; ed io, oltre le dimostrazioni esteriori, le offerisco animo gratissimo ed amicissimo de la sua salda gloria e de la sua vera riputazione. Il padre don Nicolò potrà supplire ne l' altre cose non meno da la parte di Vostra Eccellenza che da la mia; e dee farlo, perché la fede non dovrebbe essere mai ingannata d' alcuna aspettazione. Bacio a Vostra Eccellenza le mani. Da Santa Maria Nuova di Roma.<sup>7</sup>

Mentre promette di «pagare» con un centinaio dei suoi ambiti versi il piccolo «dono», il Tasso sta in realtà a sua volta sollecitando, in modo deco-

---

1587 ponendosi sotto la protezione del severo Sisto V (ricostruisco nei particolari lo scenario della vicenda nel contributo *Il Tasso, i Medici, le (amare) "medicine"*, in «... come l'uom s'eterna». *Studi per Riccardo Massano*, a cura di P. Luparia, Torino, Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, 2006, pp. 65-106).

<sup>7</sup> *Le lettere di T.T. ...*, cit., IV, n. 1175, pp. 247-248.

rosamente tortuoso, un pagamento anticipato. Inaugura così una nuova strategia, che in seguito non mancherà di teorizzare argutamente.<sup>8</sup> Il messaggio fu perfettamente compreso, se in una lettera certamente successiva – benché l'editore la anteponga a quella appena citata – Torquato ringrazia con calore proporzionale all'entità del «favore» ricevuto, con ogni evidenza consistente, oltre al boccale richiesto, in una generosa e provvidenziale somma di denaro:

Io vaglio poco, e merito meno: ma posto pure ch'io meritassi alcuna cosa, non meritando con Vostra Eccellenza illustrissima né per servizio fatto, né per alcuna mia opera o operazione, che possa esserle piaciuta; la sua cortesia mi sembra soverchia, e la mia volontà difettosa: non posso vedere, dico, ch'ella mi favorisca tanto che me ne vergogni; e vorrei poterla servire in guisa, ch'ella ne fosse contenta: e ovunque mi volgo, trovo in me qualche difetto o del volere o del potere, o di natura o di fortuna o d'arte; e intanto mi piace che la distanza le possa tenere occulte le mie imperfezioni, benché mi doglia che l'istessa mi levi ogni occasione di servirla. Ringrazio nondimeno il padre don Nicolò de gli Oddi, che l'abbia dato di me tale informazione, ch'ella si sia degnata di farmi questo favore; ma molto più Roma, che fra le sue antiche ruine possa tenerle celate molte mie imperfezioni. Io da l'altra parte ho molta occasione di lodar la nobiltà, il valore e la liberalità di Vostra Eccellenza; la quale essendosi mostrata così largamente co 'l padre don Nicolò, obbliga tutti gli amici suoi, e tutti color che sono conoscitori del suo merito, a restarne obbligati a Vostra Eccellenza illustrissima. Ma non posso ora con la mano tremante scrivere più lungamente. E le bacio le mani. Di Santa Maria Nuova di Roma.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Ivi*, n. 1174, p. 246 (a Orazio Feltro, 7 ottobre 1589).

<sup>9</sup> *Ivi*, n. 1168, pp. 241-242. È verosimile che anche questa lettera, non datata, non sia da collocare alla fine di settembre, bensì vada anticipata almeno alla seconda metà di agosto. La frase patetica che la sigilla, con quell'accenno alla «mano tremante» che non può durare oltre nella fatica della scrittura, vale naturalmente anche come scusa preventiva a scherzo di ogni eventuale pretesa. Ma a una persistente «febre etica» che lo fa disperare della salute, Torquato fa riferimento nelle lettere n. 1157 (del 12 agosto); n. 1161 (14 agosto); n. 1162 (in cui prega il duca di Nocera di raccomandarlo «a' medici, i quali ancor non m'hanno fatto giovamento»). Nella n. 1163 al Costantini (24 agosto) si dichiara «affaticato ne l'infermità, da la quale non sono mai risanato»: a tal segno da pensare alla morte, «la quale è forse tanto vicina, ch'io non dovrei aver molti pensieri». Invece nelle lettere nn. 1165 e 1166 (risp. del 10 e 12 settembre), per quanto ancora febbricitante, lo vediamo uscire per Roma (e così anche nella n. 1169 del 1° ottobre e nella n. 1171 del 4 ottobre). Quando (a Orazio Feltro, n. 1167, del 31 settembre) lamenta di «essere impedito da una febre putrida e, com'io stimo, continua», l'impedimento riguarda il «montare a cavallo» per raggiungere Napoli, non lo scrivere una lettera.



Il testo va tenuto presente perché già vi compare il tema della distanza. Qui ancora impedimento (mentre poi nella canzone diverrà addirittura lo spunto poetico d'avvio), la favolosa lontananza vela pietosamente il misero squalore della condizione del poeta e al tempo stesso fa rifulgere la nobiltà, il valore, la liberalità dello sconosciuto e illustre protettore: virtù ideali che si riconoscono dai loro effetti, raggi di un «sol cui la sua luce ammanta» (si potrebbe dire, parafrasando l'iperbolico elogio che concluderà il futuro componimento).

L'encomio epistolare non può tuttavia nascondere il fatto che, a dispetto del pleonastico poliptoto sul verbo *obligare* (coinvolgente in primo luogo la persona del principale beneficiato), il Tasso non prenda alcun impegno. Egli adduce anzi una serie di ostacoli che gli impediscono di assolvere tempestivamente il proprio debito. E propone, con modi allusivi ma sufficientemente chiari, di saldarlo in futuro inserendo le lodi del marchese addirittura nel poema riformato, al quale sta lavorando alacramente in quei mesi e dal quale non intende essere distolto. Tutto questo leggerei in quella frase sibillina che – «da l'altra parte» – ribalta l'umiliante condizione del poeta rispetto al patrono. Le parti si invertono: quasi arbitro del destino, il poeta decaduto ancora conserva il potere di rendere eterno, determinando l'«occasione» celebrativa, il protettore. Già si profila il rapporto dialettico che sarà sotteso alla testura della canzone pindarica.

Verso la metà di ottobre, rispondendo al marchese tornato a farsi vivo, il Tasso, mentre si giustifica adducendo la propria persistente infermità, rassicura il committente ribadendo la validità dell'impegno contrattuale – «servitù», nel linguaggio feudale di una società di Antico Regime – che si è assunto.<sup>10</sup> Di un debito si tratta che non può considerarsi estinto con «le ordinarie dimostrazioni de l'affezione e de l'osservanza» (ambito pertinente alle lettere famigliari), ma che esige il «maggiore argomento» di un componimento capace di proclamare solennemente, attraverso l'encomio, il sussistere di una sorta di patto d'alleanza che, nel nome della gloria presente e passata, lega il cantore, il committente celebrato e tutta la stirpe di lui. Dalla subordinazione servile il poeta si solleva così inavvertitamente a una condizione paritaria, a una libera elezione, facendosi conoscere «fra coloro che sono amici» della fama dell'elogiato e «di quella de' suoi antecessori».

Tra la fine del 1589 e i primi mesi dell'anno successivo il Tasso pose effettivamente mano alla canzone promessa (egli stesso, come vedremo, ce ne informa); ma, sempre immerso nel lavoro intorno al poema, nonché assillato

---

<sup>10</sup> *Ivi*, n. 1182, p. 254.



da altri molteplici impegni, non riuscì a terminarla prima della partenza per Firenze.

Anche se l'epistolario registra un lungo intervallo nella corrispondenza con il marchese di Geraci, mi pare probabile che il poeta rompesse il silenzio (credo subito prima di lasciare Roma) con l'invio di un meno impegnativo componimento interlocutorio. Caratteristiche consimili presenta appunto il sonetto (*Rime*, 1487) che il Solerti pone dopo la canzone, benché il suo contenuto mostri in modo inequivocabile come esso in realtà la preceda. Non solo vi è anticipata la stessa metafora della navigazione poetica «nel mar di vostra lode», tema pindarico che apre anche la canzone. Singolarissimo e arguto esempio di poesia su un'altra più illustre poesia che non riesce a nascere, di poesia che giustifica l'assenza di un'altra poesia, il sonetto assolve infatti al dichiarato compito di confessare un'impossibilità e uno scacco. Perché «il porto e il segno» vengano al fine raggiunti, è ancora una volta indispensabile il favore, il soccorso e l'attiva partecipazione del celebrato:

Prisco onor, novo merto e nobil alma,  
Alto cor, larga mano e chiaro ingegno,  
Sangue real che d'alta gloria è degno  
E che per lui verdeggi alloro e palma,  
Sono a la nave mia, che tutta spalma 5  
Nel mar di vostra lode, il porto e 'l segno;  
Ma giunger non vi può sì fragil legno,  
Se non gitto fra via la cara salma.  
Se d'oblio non paventa il vostro merto  
E quel nome immortal che non affonda, 10  
Il mio perir non può, se a voi m'appiglio.  
Voi d'error mi traete e di periglio:  
Siatemi polo, stella, aura feconda,<sup>11</sup>  
E fate certo il fine in corso incerto.<sup>12</sup>

La serrata enumerazione nominale ternaria di pregi e virtù che satura l'attacco della prima quartina (subito bilanciato – vv. 3-4 – dalla espansione binaria delle relative, ripresa e amplificata dal chiasmo e dalla coppia sostantivale), costituisce lo schematico argomento o materia dell'elogio, la meta-

---

<sup>11</sup> Cito il vulgato testo Solerti (riprodotto dal Maier e dal Basile), non potendo verificarne la lezione: il sintagma «aura feconda» per nulla si intona però alla metafora nautica e al contesto, il quale postulerebbe piuttosto un'*aura seconda* 'favorevole'.

<sup>12</sup> Torquato Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, II, pp. 1671-1672.

forica vasta distesa marina che il componimento encomiastico, la già messa in cantiere canzone-nave – «la nave mia»: altra metafora pindarico-petrarchesca coincidente con quella esistenziale del poeta-«fragil legno» – avrebbe dovuto impegnativamente varcare vogando a tutta forza.<sup>13</sup> Ma al termine dell'intrapreso itinerario nautico non approda infine la maestosa e classica trireme (o galera) della promessa (e attesa) canzone-ode, bensì, a causa della fragilità dell'uomo poeta, un modesto sonetto, che solo a gran pena, sdrucito dalle tempeste, riesce a raggiungere il destinatario. Nunzio di un fallimento e di un naufragio scampato a fatica, per attingere fortunatamente il porto cui era diretto il fragile natante è stato infine costretto a far iattura della «cara salma» (v. 8): a sgravarsi cioè «fra via» del prezioso carico trasportato (metafora appunto dell'incompiuta canzone-ode).

Nella prima terzina il consueto rapporto fra elogiasta ed elogiato si ribalta: non è il primo a essere in condizione di salvare dall'oblio «il nome» e la fama del secondo mediante il canto; all'opposto, il cantore argomenta – in due frasi ipotetiche quasi premessa di un sillogismo – come l'unica condizione atta a garantire il proprio nome dalla morte consista nell'«appigliarsi» saldamente (siamo sempre all'interno della metafora marinaresca), nell'estremo pericolo del naufragio, a «quel nome immortal che non affonda»: all'autonoma cioè e addirittura salvifica nominanza del protettore, vera ancora di salvezza. L'elogio si converte infatti, nell'invocazione della terzina conclusiva (che sapientemente varia lo schema della prima quartina), in una richiesta di soccorso, sempre declinata nei modi della metafora nautica.

Tale premessa – probabilmente accompagnata da una lettera perduta – vale a spiegare ciò che più tardi (verosimilmente nel maggio 1590), da Firenze, il Tasso scriveva a Giovanni III di Ventimiglia manifestandogli tutta la propria riconoscenza per l'invio di una seconda cospicua somma di danaro, sempre a titolo di compenso anticipato (il sonetto era stato dunque correttamente decodificato). La missiva è interessante non solo perché in avvio torna ancora una volta ad annunciarsi il ricorrente motivo poetico della «distanza de' paesi». Anche vi è infatti richiamata in modo esplicito l'idea di una poesia tesa, almeno nell'intendimento, a eternare i nomi illustri. E l'autorità di Pindaro – del celebratore di Ierone siracusano in particolare – si affaccia quale diretta ispiratrice di una «canzona» di lode, evoluzione moderna dell'antico epinicio, che qui apprendiamo essere la forma eletta dal Tasso per saldare il proprio antico debito di «qualche centinaia di versi».

---

<sup>13</sup> Sul preciso valore di «spalma», 5, che torna anche nella canzone mi soffermerò in seguito.

Ma nel momento stesso in cui il componimento a lungo inseguito con tenace perseveranza dal committente, e dall'autore più volte vagamente promesso, esce dall'indeterminatezza per prendere finalmente forma, eccolo subito scontrarsi con il perdurante e imbarazzante ostacolo oggettivo che ne ha determinata l'interruzione. Cosa piuttosto infrequente nei confronti di interlocutori che non siano del mestiere, nella lettera un Torquato euforico per il dono e insolitamente loquace, nonché ansioso di dimostrare tutto il proprio buon volere al generoso committente chiarendo le ragioni del forzato indugio, lo ammette nel proprio laboratorio, lasciandogli intravedere qualcuno dei segreti di fabbricazione del proprio alto artigianato encomiastico:

Io in Roma mostrai soverchia confidenza ne la cortesia di Vostra Eccellenza illustrissima, assai più assicurato da la sua bontà, che da la distanza de' paesi: né me ne sono ingannato; perch'ella ha voluto ch'io goda l'usura del tempo ch'io ho aspettato, mandandomi assai più ch'io non credeva. Laonde mi dorrei, che semplice dimanda fosse stata doppiamente sodisfatta, s'io potessi dolermi de la cortesia, o s'io credessi ch'alcun obbligo potesse esser meglio pagato, che con l'affezione, con la quale posso disobbligarmi: e mi piace d'averle quest'obbligo, ch'io mi contento che sia perpetuo come la benevolenza. Vorrei anche, ch'il suo nome fosse eterno ne le mie carte: ma non posso promettermi tanto o de la mia fortuna o del mio sapere. Aveva cominciato in sua lode una canzona ad imitazione di Pindaro, il qual assai spesso parla de la Sicilia; ma io non poss'essere tanto lungo in ragionar di lei e de la real sua casa, per difetto di informazione: e in ciò confesso la mia ignoranza tanto meno oscura, quanto è più illustre il nome de la sua stirpe e de' suoi progenitori. Il padre don Nicolò non mi doveva far questa vergogna. Ne l'altre mie composizioni cercherò similmente di manifestarle quanto io stimo d'esser obbligato. E perché questo debito è anteriore di tempo a la mia nuova servitù non ancora stabilita [allude al suo rapporto con i Medici], non stimo che da cosa che poi succeda, poss'essere annullato o fatto minore. Se fra le mie composizioni, o fatte o da fare, n'avessi avuto alcuna ricopiata, o tale almeno che le potesse essere cara, ora comincierei a significarle quello ch'io spero di far noto, e divulgare a ciascuno: ma io m'imaginerò, non avendo altra informazione, in quanti [sic] o in quali materie le sarà più caro d'esser nominato; e direi onorato, se' miei scritti potessero promettere alcuna sorte d'onore e di gloria a un onoratissimo e nobilissimo signore. Fra tanto, oltre i cento ducati, si contenti donarmi lo spazio di quattro o cinque giorni: e creda che ad un povero gentiluomo, molto infermo, e lontano da la patria, assai opportuna è stata la sua liberalità. E le bacio la mano, raccomandandole me stesso. Viva felice. Da Monte Oliveto di Fiorenza.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Le lettere di T.T. ...*, cit., IV, n. 1249, pp. 318-319.

Per svilupparsi adeguatamente l'encomio necessita di una propria specifica materia. Se infatti da un lato esso può attingere a un comune e generico sistema di valori legato alla tradizione aristocratica (antichità illustre del lignaggio, censo e prestigio politico, splendida opulenza, liberalità, magnanimità, *pietas*, mecenatesca attenzione per le «virtù leggiadre», e via dicendo: il sonetto citato ne è esempio eloquente quanto anodino) – le «materie» appunto nelle quali il Tasso *immagina* che il committente potrebbe aver caro esser «nominato» e «onorato» –, dall'altro la lode non potrà fare a meno di caratterizzare le gesta gloriose della stirpe e la stessa individuale personalità del celebrato attraverso una serie di allusioni (anche criptiche, ma dagli interessati ben decifrabili) a reali fatti storici legati a un preciso contesto geografico e politico. In questo ambito consentita è l'amplificazione, non «cozzare contro la menzogna» rinnegando il vero fino a scadere nell'adulazione. Di qui l'imbarazzo con il quale il poeta è costretto a confessare – con il debito tatto e non senza invocare la correttezza del negligente padre Oddi – la propria ignoranza delle particolari origini e imprese del casato cui appartiene il nuovo committente che l'insularità gli rende – come abbiamo visto – *strano*.

Nello stesso tempo, la canzone ancora incompiuta nella comunicazione epistolare si prospetta come il semplice avvio di un discorso encomiastico che toccherà il culmine, pienamente manifestando i sentimenti dell'elogiasta, in altre composizioni: e il riferimento è alla nascente *Gerusalemme conquistata*. Il compimento della canzone viene così a intersecare il rifacimento del poema, con reciproci influssi le cui implicazioni testuali, soprattutto in ordine ai tempi di composizione dell'*epos* riformato, richiedono un discorso a parte che affronterò in un successivo contributo.

Basti dire per ora che al poeta, completamente assorbito dal maggiore impegno, i «quattro o cinque giorni» richiesti per soddisfare la promessa non furono sufficienti. Trascorsero quasi tre mesi prima del successivo contatto epistolare (in modo questa volta plausibile il Guasti colloca la missiva, senza data, nell'ultima decade di agosto del 1590). Dobbiamo però ritenere che nel frattempo il laborioso parto poetico venisse premurosamente assecondato dalla sollecitudine del gentiluomo siciliano. Dando una prova impressionante della propria capacità di esercitare un'influente protezione anche a grande distanza (prerogativa veramente principesca), questi trovò infatti il modo di assistere il poeta in travaglio. Sua *longa manus* e intermediario nei rapporti con il Tasso durante il soggiorno fiorentino fu Giulio Gherardi, che ospitò Torquato in casa propria prima che il poeta, all'inizio di settembre, si trasferisse nel convento di Monte Oliveto di dove si preparò a rientrare a Roma. A proposito del Gherardi il fiorentino Guasti ci informa che era figlio naturale di Andrea, nato nel 1562 e legittimato per rescritto del principe del 4 dicem-

bre 1589.<sup>15</sup> Ma il Cancila completa il quadro rivelando che Giulio, residente a Castelbuono nel feudo di Geraci, e solo momentaneamente a Firenze per ricevervi una consistente donazione lasciatagli da una parente, era uomo del Ventimiglia, in quanto figlio di quell'Andrea che a lungo aveva prestato i suoi uffici in qualità di «contatore e servitore» dapprima per il marchese Simone II, poi presso la vedova di questi e infine per il loro erede Giovanni III.<sup>16</sup> Se ne deduce che l'avvolgente e paziente corteggiamento messo in opera dal marchese aveva infine saputo trovare la vera chiave per ottenere la sincera riconoscenza del Tasso. Esercitando sul poeta una premurosa quanto discreta tutela a distanza senza pretendere l'immediata riscossione dei frutti, doveva avergli richiamato alla mente il rapporto non meramente servile con il patrono che aveva caratterizzato il felice e sempre rimpianto periodo ferrarese anteriore alla crisi, quando qualcuno vigilava benevolo sulle sue pratiche necessità e propiziava i suoi beati *otia* letterari senza peraltro pretendere di menomarne la libertà creativa. Ora, paradossalmente, quel rapporto di libera ospitalità che Torquato inseguiva invano dopo la vertiginosa perdita di reputazione provocata dalla lunga detenzione (e non era riuscito a ricostruire presso le case regnanti dei Gonzaga e dei Medici né presso la corte papale) sembrava essergli offerto dall'eccentrico quanto munifico grande feudatario siculo. Perciò nella lettera che ora gli invia, il poeta non si contenta di tributare al protettore una patente di eccellenza tra tutti coloro cui la fortuna consente di esercitare la liberalità (i suoi padroni). Soprattutto si dichiara pronto a riconoscergli un ruolo di primo piano all'interno del poema riformato, nella cui storia compositiva il marchese entra ora a pieno titolo con i suoi «antecessori», e non in un'occasionale quanto marginale ottava d'encornio – come si è sin qui ripetuto, non senza accenti di biasimo per l'ingrato poeta –, bensì all'interno della stessa narrazione e in stretta relazione con uno dei suoi protagonisti (tale appunto sarà l'argomento del futuro contributo):

A niuno sono più obligato che a Vostra Eccellenza, ed a niuno vorrei essere maggiormente; perché è cosa da animo grato l'esser capace de le grazie e de gli oblighi. Laonde non ho voluto più lungamente ricusare il secondo suo dono di cento scudi, bench'io non abbia mostrato ancora alcuna gratitudine del primo; ma la conservo ne l'animo, e ne le scritture: e ne l'uno sarà forse eterna, e ne l'altre durerà tanto, quanto la memoria de le mie fatiche. Niuno de' presenti o de' posterì saprà chi mi sia, che non sappia insieme quant'io sia debitore a la cortesia di Vostra Eccellenza, ed a la sua

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 315 e n. 7.

<sup>16</sup> Cancila, *I Ventimiglia di Geraci...*, cit., II, p. 376 e n. 89.

liberalità; con la quale supera tutti coloro che possono superar la fortuna. Farò quella menzione che devo di lei e de' suoi antecessori nel mio poema maggiore, e ne l'altre mie composizioni: né lascierò alcuna de le cose che mi scrive, la quale non mi sforzi di celebrare co' miei versi. Fra tanto scusi la mia infermità; e s'assicuri che perderò prima tutte l'occasioni, che questa di lodarla; a la quale mi conosco infinitamente obligato. Comincerò con l'esempio di Pindaro, e seguirò con quello de gli altri più famosi scrittori; né farò alcuna cosa più volentieri in questa o in altra città: ma supplico Vostra Eccellenza che voglia mostrare quel medesimo animo ne la mia salute e ne la riputazione, c'ha dimostrato ne l'altre cose; perché io sono molto infermo, e di lunga e fastidiosa infermità: laonde appena questa mattina mi son levato da letto, come intenderà dal signor Giulio Gherardi, in casa del quale sono alloggiato in Fiorenza. Penso d'andare a Roma, quanto prima potrò; e se le sue raccomandazioni mi gioveranno co' l signor cardinale suo cognato [Terranova], aggiungerà quest'opera piena di carità a le altre de la sua cortesia. Non le mando la mia Gerusalemme, perché non ha ancor avuto l'ultimo fine, al quale manca assai poco; e bisognerebbe ch'io potessi farla ricopiare: ma sia certa, che non sarà veduta né da lei né da altri senza molta laude de la sua nobiltà e de la mia gratitudine. Già nel mio poema ho scritto molte cose de' suoi maggiori, e di lei medesima; ma farò menzione particolare ch'ella discenda da Tancredi normando. E le bacio la mano. Da Fiorenza.<sup>17</sup>

Non è senza significato che il rapporto tra «poema maggiore» ed encomio d'occasione risulti qui invertito. È con il primo che il Tasso intende pienamente corrispondere al dono liberale. Il secondo, la canzone, non fungerà che da *introibo* («Comincerò con l'esempio di Pindaro [...]»)<sup>18</sup> E in effetti il

---

<sup>17</sup> *Le lettere di T.T. ...*, cit., IV, n. 1269, pp. 333-334. Equivocando il Solerti (*Vita di Torquato Tasso*, cit., I, p. 659) pensò che il marchese avesse inviato altri cento scudi. In realtà il primo «dono di cento scudi» raggiunse, come abbiamo visto, il Tasso a Roma, ed è quello di cui il poeta ringrazia nella lettera n. 1168 citata in precedenza. Il contesto non lascia dubbi, e l'uso del passato prossimo («non ho voluto più lungamente ricusare») anziché del presente, dimostra che Torquato qui si riferisce alla lettera n. 1249 precedentemente citata, nella quale manifesta appunto la sua gratitudine per il «secondo dono». E la scelta stessa del termine mostra come il Tasso intenda qui innalzare il suo rapporto con il committente a una diversa dimensione – pindarica anch'essa – in cui canto e remunerazione prendono forma di un'espressione di reciproca stima, di un libero scambio di doni tra due pari legati da vincoli di amicizia e di ospitalità. Il dono (e non più pagamento) dà diritto alla gratitudine e viene contraccambiato con altro più prezioso dono, in un coerente rapporto tra valore, onore e dono.

<sup>18</sup> Il futuro non smentisce né contraddice l'affermazione fatta dal poeta nella precedente lettera n. 1249 secondo la quale egli già «aveva cominciato» a scrivere la canzone quando ancora si trovava a Roma. Annuncia invece che il programma di lode troverà il suo inizio nel promesso epinicio a imitazione di Pindaro, ma non si esaurirà con esso. Verrà anzi proseguito



singolare componimento assume – come si potrà constatare – la forma di un messaggio, quasi di un'epistola in versi incaricata di aprire una nuova rotta poetica in direzione di una remota lontananza insulare, preannunciando solennemente l'avvento di una più splendida e imperitura celebrazione. Come il flebile e dolente sonetto annunciava la forzata intermissione o iattura della intrapresa canzone per scongiurare il naufragio del cantore medesimo, così ora questa, sempre in una dimensione di poesia sulla poesia, si fa latrice di un opposto messaggio, manifestando il fermo proposito, non più solo la promessa, di adempiere infine al debito addirittura per mezzo del «poema maggiore», ormai prossimo al compimento: l'opera che avrebbe definitivamente consacrato «d'eternità nel tempo» – così vi si afferma – gli antecessori del marchese, riservando loro il posto che in quella vera storia essi avevano realmente avuto.

L'encomio lirico e l'*epos*, in precedenza irrimediabilmente confliggenti – con il primo in funzione di disturbo, che rischiava di differire il compimento del secondo –, nel modo più inatteso vengono a un tratto a sovrapporsi fino a convergere: e questo nuovo vento, alimentato proprio dalle informazioni, storiche o leggendarie, che nella lettera il Tasso dice di aver ricevuto dal marchese stesso intorno ai grandi avi di lui, gonfia ora propizio alla volta della Sicilia anche le vele della stessa canzone-ode, infine disincagliata.

In sul partire per Roma, nei primi giorni di settembre del 1590, il Tasso annuncia all'Oddi: «La canzona è fatta». E al benefattore lontano: «Mando a Vostra eccellenza una canzona, quasi un pegno de la mia affezione e de l'obbligo, del quale conserverò perpetua memoria [...]».<sup>19</sup>

2. Il carattere sperimentale del componimento non si manifesta tanto nella scelta della forma metrica, che almeno in apparenza è ancora quella della canzone tradizionale. Tuttavia, anche senza giungere a parlare senz'al-

---

e toccherà il suo culmine nell'*epos* con l'esempio «de gli altri più famosi scrittori»: e credo che qui il Tasso non possa alludere che a Omero.

<sup>19</sup> *Le lettere di T.T. ...*, cit., IV, risp. nn. 1272 e 1273, pp. 335-336. Nella seconda – entrambe sono senza data – il Tasso torna a pregare il Ventimiglia di scrivere in sua raccomandazione al cognato, cardinale Terranova, «in modo ch'io veggia qualche effetto de le sue raccomandazioni». Si trattava con molta probabilità di trovare un alloggio conveniente a Roma. E a questa stessa esigenza va ricondotta la secca e risentita lettera non datata all'Oddi (n. 1248, p. 318) che il Guasti ordina ai primi di maggio del 1590, poco dopo l'arrivo a Firenze, mentre invece è dei primi di settembre (cfr. n. 1256, p. 324, al Costantini, 25 giugno 1590: «[...] le cose mie sono andate pessimamente: però penso di ritornare in Roma ed in Napoli; dove, se troverò stanze e letto da riposare, avrà fine la mia peregrinazione»).



tro di «incursioni “barbare”» (come, per questa canzone e per l’anacreontica *Tu ch’agguagliar ti vanti*, fece Giovanna Rabitti, conferendo all’epiteto un’anacronistica suggestione carducciana),<sup>20</sup> occorre rilevare la scelta della notevole ampiezza strofica connotata dal non frequente numero dispari dei versi (diciannove: misura che non è petrarchesca, semmai dantesca)<sup>21</sup> e dalla *gravitas* della testura di tutti endecasillabi con un solo settenario. La stanza presenta una fronte con due piedi di schema ABC BCA; e una grande sirma di tredici versi, concatenata e indivisa, di schema ADEFDEFFGGfEE. La canzone si sviluppa su sette stanze; il congedo riprende la sirma e resta quindi con la prima rima irrelata (come *RVF XXIII*). Il Tasso ha così certamente inteso riprodurre la maestà del sistema strofico pindarico e forse anche arieggiare liberamente e di lontano la partizione triadica in strofe (primo piede), antistrofe (secondo piede) ed epodo (sirma).<sup>22</sup>

È però soprattutto la solenne articolazione del discorso lirico a emergere come tratto stilistico distintivo dei «novi carmi», fin dalla prima stanza per intero adibita alla funzione inusuale di protasi (anche in ciò corrispondendo a *RVF XXIII*, 1-20):<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Giovanna Rabitti, *Note sulla canzone ‘Al Metauro’ con un’appendice leopardiana*, in «Lettere italiane», XLVI (1994), pp. 76-105, a p. 89.

<sup>21</sup> Nei *Fragmenta* le stanze di maggiore ampiezza si registrano nelle canzoni CCLVI (*I’ vo pensando, et nel penser m’assale*: diciotto versi) e XXIII (*Nel dolce tempo de la prima etade*: venti versi), entrambe certamente presenti al Tasso: particolarmente la seconda per la sua testura grave (un solo settenario). Stanze di diciannove versi presenta la dantesca *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato*, dove però gli endecasillabi sono intervallati da un quinario e ben otto settenari. Non è forse un caso che sia *Nel dolce tempo*, la canzone «ch’è quasi reina fra l’altre» per l’ampiezza strofica, sia *Poscia ch’Amor* vengano analizzate dal Tasso come esemplari, proprio da un punto di vista tecnico, ne *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, accanto a *Errai gran tempo, e del camino incerto* del Casa (stanze di diciassette versi).

<sup>22</sup> Non è forse casuale che le pause logiche del discorso poetico sembrino in prevalenza assecondare e scandire tale andamento tripartito (3 + 3 + 13), per quanto fortemente asimmetrico: così nelle stanze I, II, IV, V, VI. Improbabile sembra che il Tasso abbia inteso spingere la propria audacia sperimentale fino a fare della fronte l’equivalente della “strofe” (ABC BCA), scorporando dalla sirma in funzione di “antistrofe” le due “terzine” ADE FDE, chiuse dalle stesse rime (invertendo lo schema della “strofe”, in cui le rime BC sono contigue all’interno, delimitate all’esterno dalla rima A che costituisce la chiave tra “strofe” e “antistrofe”, così come le rime EF legano quest’ultima all’“epodo”); l’“epodo” sarebbe in tal caso costituito dalle serie di rime ribattute intervallate da un unico settenario FFGGfEE. Si avrebbe così una più uniforme partizione dei versi 6 + 6 + 7.

<sup>23</sup> Assente nell’ed. Rosini il componimento fu pubblicato da Ugo Antonio Amico (*Canzone di Torquato Tasso a Giovanni III di Ventimiglia marchese di Hierace*, Palermo, P. Montaina, 1878) sul fondamento di una copia seicentesca raccolta, con altri componimenti encomiastici, nel ms. miscelaneo del sec. XVII intitolato *Rime di diversi* della Biblioteca Comunale di Pa-

Già non son io scultor di bianchi marmi  
 Che in<sup>24</sup> alta parte a gran colonna appoggia  
 Statua, che mai non si rimova o parta;  
 Ma qual diè moto in disusata foggia  
 Dedalo a' simulacri, in breve carta 5  
 Tento dar quasi vita a' novi<sup>25</sup> carmi.  
 Musa, che lodi le corone e l'armi  
 De' magnanimi duci, e l'alte imprese,  
 E gli acquistati imperi e i vinti regni,  
 E de gli antichi eroi trionfi e palme, 10  
 Tu sai le strade in cui sublime ascese

lermo (segn. 2QQC31; la canzone occupa le cc. 162-171 sotto il titolo *Canzone di Torquato Tasso al Marchese / di Hierace Sr. Gio: uintimiglia*: cfr. *Le Rime di T. Tasso*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898, I, *Bibliografia*, p. 139 [il ms. vi è contrassegnato dalla sigla X]; Vercingetorige Martignone, *Catalogo dei manoscritti delle 'Rime' di T. Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004, p. 132). In una stesura più incondita, la canzone è attestata anche dal corposo codice di rime, lettere e componimenti vari tassiani proveniente dalla biblioteca Falconieri (**Flc**<sub>2</sub>), ora presso la Biblioteca Civica di Bergamo (segn. Tassiana N. 6.5). Vi compare alle cc. 215r-218r (*Canzone del sig.<sup>or</sup> Torquato Tasso / All'III.<sup>mo</sup> et Ecc.<sup>mo</sup> Sig.<sup>or</sup> Marchese d'Hierace*; cfr. Solerti, *Bibliografia*, cit., pp. 189-193; Martignone, *Catalogo...*, cit., pp. 24-29, specialmente p. 28). **Flc**<sub>2</sub>, come è noto, è un prodotto dell'officina del benemerito editore seicentesco Marcantonio Foppa, il quale si preoccupò di far copiare e raccogliere testi dispersi del Tasso. Rispetto alla lezione di X, caratterizzata da varianti evolutive rispecchianti il testo definitivo, **Flc**<sub>2</sub> presenta numerose lezioni che riflettono una fase di elaborazione anteriore. Se addirittura la intera IV stanza – vv. 58-76 – vi appare incongruamente dislocata per ultima dopo il congedo (c. 218r), è lecito congetturare che l'antigrafo di questa ordinata e nitida bella copia attestasse il primo getto, piuttosto disordinato e ancora magmatico, della canzone. L'accuratezza del copista consente però in più di un caso di correggere errori evidenti del trascurato amanuense di X (**Flc**<sub>2</sub> recupera, per esempio, il v. 49, caduto per distrazione in X: nell'antigrafo il verso doveva essere un'addizione marginale, se il copista pur incolonnandolo ordinatamente avvertì l'esigenza di aggiungere dall'interlinea il segno di inserzione ^). Il testo vulgato, recante la numerazione d'ordine *Rime*, 1486, è quello fissato dal Solerti e riproposto dal Maier (Torquato Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1964, II, pp. 220-225), il quale completò l'ed. solertiana delle *Rime* – rimasta in tronco per la morte dello studioso – trascrivendone i manoscritti preparatori (allo stesso testo fa riferimento la già cit. ed. Basile, 1994). Il Solerti (cui **Flc**<sub>2</sub> risultava inaccessibile) sembra aver collazionato il testo di X (a lui noto attraverso la trascrizione di Ugo Antonio Amico) con **Ve**<sub>2</sub> (Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, Autografi Busta 27<sup>7</sup>(1-4); cfr. Martignone, *Catalogo...*, cit., pp. 198-199: lo studioso ritiene seicentesca la trascrizione della canzone testimoniata da **Ve**<sub>2</sub>). Senza la pretesa di fornire un testo critico qui correggo gli errori evidenti e l'interpunzione, che rendono il testo Solerti spesso incomprensibile, ricollazionandolo su X e **Flc**<sub>2</sub> e ammodernando cautamente la grafia. Nell'interpretazione del testo giustificherò e discuterò puntualmente tali necessari scostamenti.

<sup>24</sup> **Flc**<sub>2</sub> *Che 'n*

<sup>25</sup> **Flc**<sub>2</sub> *nuoui*

Perseo, e Bellerofonte, e scrivi<sup>26</sup> i segni  
Onde scendon fra noi le nobil' alme:  
Qual nave dunque fia<n> che tutta spalme  
Né recusi d'andar<sup>27</sup> fra scogli e sirti,  
Le vele aprendo a' più turbati spirti,  
Con le tue care salme,  
O dove più fremendo il mar si sdegni,  
E tra monti apra il passo a' curvi legni.

15

Il Tasso avrebbe certamente potuto ripetere, a proposito di questo attacco, quanto nella *Esposition de l'Autore* che correda l'edizione Marchetti (Brescia, 1593) della *Seconda parte* delle *Rime* annotava circa la prima stanza di un'altra sua precedente canzone "pindarica", *Tal volta sovra Pelio, Olimpo et Ossa* (*Rime*, 1270, nell'ed. Solerti e derivati): «fa il proemio a questa Canzona, come fa Pindaro ne l'Ode, cioè con molte translationi, e con altre figure, le quali dimostra<no> la difficoltà di cantare di così alto soggetto; e ragionevolmente in questa imitazione di Pindaro s'assomiglia ad augello che voli fra le nubi [...]».<sup>28</sup>

Avrebbe anzi dovuto aggiungere che l'*inventio* e i concetti sviluppati nella prima stanza sono imitazione di due testi del vate tebano, che egli contamina e collega proponendo una singolare traduzione-rifacimento. L'*incipit*

---

<sup>26</sup> Flc<sub>2</sub> uedi

<sup>27</sup> Flc<sub>2</sub> E ricusi passar X E recusi d'andar (evidenzio, ora e in seguito nel testo, le lezioni congetturali con il corsivo).

<sup>28</sup> Nei *Discorsi del poema eroico, Libro quarto*, cit., p. 173, Torquato comprova l'asserzione che «non si disdice a' lirici l'invocare» con l'autorità del «Grammaticuccio» Castelvetro (cfr. Lodovico Castelvetro, *Parere del medesimo sopra l'aiuto che domandano i poeti alle Muse*, in Id., *Opere varie critiche*, a cura di L.A. Muratori, Lione, Pietro Foppens, 1727), e soprattutto rammentando che «invocò Pindaro, principe de' poeti lirici, ne l'*Agesidamo* (ch'è la decima oda dell'*Olimpiche*) la Musa e la Verità figliuola di Giove, nell'*Ergotele* (ch'è la duodecima) supplicò alla Fortuna, nel *Ierone* (ch'è la prima ode fra le *Pitie*) invocò Apollo e le Muse. Taccio del *Psaumide*, perché quella è più tosto consecrazione dell'inno a Giove» (e si aggiungono gli esempi di Orazio, Dante, Della Casa; mentre Petrarca, «che molte volte ragionò d'Amore, una volta sola, ch'io mi ricordo il chiamò in aiuto [...]»: precisazione che sembra distinguere quest'ultimo dai precedenti esempi dello stile magnifico applicato alla lirica). E poco oltre (Tasso, *Discorsi del poema eroico, Libro quarto*, cit., p. 175), ricordando la raccomandazione di Orazio a evitare nella protasi del poema eroico l'impiego di «parole troppo gonfie», aggiunge: «ma la proposizione dell'*Iliade*, o l'invocazione, può esser considerata da chi meglio suol giudicare lo stil de' poeti greci: Pindaro peraventura, che portò diversa opinione, e stimando che 'l principio de' poemi dovesse essere grande, magnifico e luminoso e simile a' frontispici de' palagi, come scrisse in que' versi dell'*Agesia* [segue citazione del testo greco, che qui si omette]».

della canzone riprende e varia infatti la superba affermazione contenuta nel proemio della *Nemea V*:

ΠΥΘΕΑ ΥΙΩ ΛΑΜΠΩΝΟΣ, ΠΑΓ-  
ΚΡΑΤΙΑΣΤΗ. ΕΙΔΟΣ Ε.  
στροφὴ α. κώ. ια.

PYTHEAE LAMPONIS FILIO  
PANCRACTIASTAE, / ODE V.  
Strophe, I. Colon XI.

ΟΥΚ ἀνδριαντοποιός εἶ-  
μ', ὥς τ' ἑλλινύσοντ' ἐργάζε-  
σθαι ἀγάματ', ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος  
ἔσταότ'. ἀλλ' ἐπὶ πάσας  
ὀλκάδος, ἔν τ' ἀκάτω  
στοιχ' ἀπ' αἰγίνας, διαγαγέλ-  
λοισ' ὅτι λάμπωνος υἱός  
Πυθέας εὐροσθενῆς  
νικῆ νεμίους παγκρατίου στέφανον.

Statuarius non sum, ut inertia fabricer  
simulacra in uno solo loco stantia.  
Caeterum per omneis tam onerarias,  
quam minores naveis vade et annuncia,  
5 o Musa, quod condo poëma, quomodo  
videlicet robustus Pytheas, Aeginetes,  
Lamponis filius, in Nemeis ludis  
pancratij coronam vicerit.<sup>29</sup>

Il traduttore-parafraсте sembra tenere presente l'originale greco, al quale i suoi versi risultano più prossimi delle versioni latine (almeno di quelle da

---

<sup>29</sup> Il testo greco è quello dell'edizione Cratander: ΠΙΝΔΑΡΟΥ / ΟΛΥΜΠΙΑ, / ΠΥΘΙΑ, / NEMEA, / ΙΣΘΜΙΑ. [...] || marca tipografica || BASILEAE PER AND. CRAT. | AN. MD. XXVI, p. 223. La versione latina in prosa posta a riscontro è tratta da PINDARI POE= | TAE VETVSTISSIMI, LYRI= | CORUM FACILE PRINCIPIS, | OLYMPIA | PYTHIA | NEMEA | ISTHMIA | Per Ioan. Lonicerum latinitate donata: adhibitis enarrationi- | bus, e Graecis Scholijs, & doctissimis utriusq;ue linguae autoribus | desumptis: quarum suffragio Poëta, a paucis hactenus | intellectus, nunc planior & illustrior | redditur. || marca tipografica || TIGVRI. | M.D.L.X. p. 573 (d'ora in avanti: Lonicerus, seguito dalla p.). Ho eseguito inoltre un confronto con le seguenti altre versioni latine: PINDARI | Thebani Lyrico | rvm veterum | Principis, | OLYMPIA. PYTHIA. | NEMEA. ISTHMIA. | Per Philippum Melancthonem | Latinitate donata, | nuncq;ue: primum in | lucem edita. | Cum gratia & privilegio Imp. | ad decennium. | BASILEAE, M.D. LVIII.; PINDARI | OPERA OMNIA | VIDELICET, | OLYMPIA, PYTHIA, | NEMEA, & ISTHMIA, | Latino carmine reddita per Nicolaum | Sudorium in Curia Parisiensi Inqui- | sitionum Praesidem. | Eiusdem Commentarius in Nemea. | LVTETIAE. | Ex Officina Federici Morelli | Typographi Regij. | 1582. | CVM PRIVILEGIO. (d'ora innanzi risp.: Melantone e Sudorio, seguiti dalla p.). - La questione dell'edizione di Pindaro posseduta dal Tasso si presenta molto complessa e resta aperta. Come è noto, in un inventario dei suoi libri affidati al padre Oddi proprio sul partire per Toscana nell'aprile 1590, il Tasso registra anche un «Pindari grecolatini codex» (ne dà notizia il Guasti in *Lettere di T.T.*, cit., IV, pp. 311-313). Se si trattava, come pare, di un manoscritto, non mi sembra impossibile che esso fosse stato fatto allestire da Bernardo Tasso, tra i primi a trasporre motivi e modi della lirica pindarica in quella volgare. Il testo greco a disposizione di Torquato (che i miei riscontri, non ancora sistematici, dimostrano coincidere nella lezione e nella colonmetria con l'ed. Cratander) doveva essere affiancato da una versione latina "di servizio", utile a interpretare il difficile testo.

me esaminate), che forse furono impiegate come mero sussidio nella lettura. L'affermazione di altissima autocoscienza artistica, recisa fino allo sprezzo, del poeta antico appare però nella canzone molto attenuata nella sua valenza polemica. Per quanto nell'*incipit* l'enfatico rilievo dell'avverbio preposto alla negazione («Già non») rafforzi la nettezza della preposizione apofatica, definendo *per viam negationis* un'identità artistica, tale perentoria affermazione non mira poi a proclamare, come nell'ode, l'irriducibile alterità e superiorità del poeta entro l'opposizione scultore-cantore, né a rivendicare il primato della lode poetica, liberamente trasvolante, di contro all'immobilità della statuaria.

Il «Ma» avversativo infatti non oppone qui la marmorea staticità monumentale di un'arte plastica dalla limitata portata comunicativa e celebrativa al molteplice, mobile moltiplicarsi del «dolce canto», pronto a salpare in ogni direzione propagandosi di bocca in bocca. La stessa innovazione rappresentata dalla amplificazione retorica della relativa al v. 2 pare al contrario esaltare, attraverso l'aggettivazione elativa e il verbo («in alta parte a gran colonna appoggia»), il prodotto finito («statua», v. 3, rilevato dall'inarcatura), l'effetto visivo finale offerto dalla sapiente messa in opera in posizione eminente, nonché la stessa finalità dell'oggetto artistico, che implicitamente aspira a una perenne durata in grado di sfidare il tempo.<sup>30</sup>

Non è la scultura l'idolo polemico di Torquato (tanto è vero che nel seguito egli applicherà a sé stesso proprio metafore scultoree). Amplificando il testo greco mediante la ellittica e persino alchemica oscurità di un peregrino riferimento, ben consono alle «translationi» che resero celebre il lirico antico, il «Ma» introduce il paragone con una più ardua prassi tecnica e artistica sperimentata, sempre nell'ambito dell'arte plastica, da un artefice di mitica ingegnosità. Il Tasso paragona sé stesso e la propria arte alla ingegnosa sottigliezza di Dedalo, capace di infondere il movimento alle statue con il versarvi dentro dell'argento vivo.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Eletta è la materia stessa («bianchi marmi») di un monumento d'arte fatto per durare, tema oraziano: la relativa con sfumatura finale del v. 3 («che mai non si rimova o parta»: questa la lezione dei manoscritti concordi; Solerti: «e parta»), già nella scelta del *si* passivante-riflessivo esteso a entrambi gli elementi della coppia verbale (in cui il primo esprimendo un'azione passivamente subita dalla «statua» rimossa dal proprio piedistallo, attenua l'effetto del secondo: «affinché mai venga rimossa [dalla colonna] o se ne separi»), evidenzia il carattere «definitivo» della statua, la sua aspirazione alla inamovibilità, piuttosto che un suo difetto. Manifesto invece l'intento denigratorio di Pindaro ἐλλινύσοντ' [...] ἀγάλαματ' «statue che restano immobili, inattive» (Lonicerus: «inertia [...] simulacra»; Sudorio, accentuando ulteriormente l'assenza di moto: «signaque nescia / Emigrare domus postibus aureis»).

<sup>31</sup> Cfr. Bruno Basile, *Accertamenti tassiani (in margine ai 'Dialoghi')*, in *Studi in onore di B.T. Sozzi*, a cura di A. Agazzi, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 52-53, par. 21. Lo stu-

Non intende, così facendo, dimostrarsi più pindarico di Pindaro. Mira invece a dichiarare la perfetta coscienza della distanza che lo separa dall'arcaico modello – esso stesso ormai immobilizzato nella propria classica fissità monumentale – e a rivendicare insieme l'arditezza di un tentativo sperimentale di rianimarlo «in breve carta», adattandolo alle occasioni della poesia encomiastica moderna. Il "corpo", il metaforico «simulacro» del risuscitato epinicio (che in realtà non celebra alcuna vittoria, semmai le gesta degli avi nonché, soprattutto, una condizione sociale privilegiata: la mera appartenenza al ceto aristocratico del Regno e anzi del suo più remoto possedimento – la Sicilia – ove forse ancor più profonde erano le radici feudali del sistema economico e sociale dominante in tutto il sud), prende così la forma di una sorta d'automa semovente. Si trasmuta esso stesso nel veicolo della Musa che, ispirandolo, lo scorge verso una meta lontana.

L'invocazione alla Musa, che si dispiega nei vv. 7-13 in una espansione di relative, coordinate e riprese anaforiche, secondo il tipico modulo stilistico che Eduard Norden ha definito il *Du-Stil der Prädikation*, rivela con la massima chiarezza che non è Euterpe a essere chiamata in causa, bensì Calliope (o forse Clío). Lodare le «corone» (cioè il potere regale, prima ancora che le vittorie) e «l'armi / De' magnanimi duci» e le loro «conquiste» è compito della poesia epica.

La Musa pindarica del Tasso non solo celebra le imprese degli eroi del mito, bensì conosce – come loro – le «strade» in cui librarsi nelle altezze («le strade dei canti» è una tipica metafora pindarica):<sup>32</sup> l'arte cioè di innalzarsi

---

dioso indaga le apparizioni del motivo nei *loci* paralleli del *Minturno*, della *Cavaletta*, del *Porzio*, mostrandone la derivazione da Aristotele, *De anima*, I, 3, 406b 15-20 (in un contesto – preciso – dove si riferisce l'opinione di Democrito, secondo la quale l'anima muove il corpo in cui si trova con il movimento con cui si muove essa, così come aveva fatto Dedalo versando l'argento vivo in un'Afrodite lignea); luogo incrociato con Platone, *Menone*, XXXIX, 97d-98a. Si può aggiungere anche *Eutifrone*, 11b-c, dove compare la metafora della «statua di parole»: «SOCR. Le cose che tu dici, o Eutifrone, rassomigliano molto alle figure di quel mio antico progenitore che fu Dedalo: e se codeste definizioni le dicessi e ponessi io, forse avresti ragione di burlarti di me, quasi che anche a me, per la parentela che ho con costui [cfr. *Alcibiade*, 121a], le mie statue di parole scappassero via e mai volessero restar ferme dove uno le mette» (trad. di M. Valgimigli, in Platone, *Opere complete*, Bari, Laterza, 1974, I). Mette conto di notare che il Tasso ultimo concorda con la polemica platonica contro le mobili statue di Dedalo (emblema della *recta opinio*), cosa di poco valore, come avere uno schiavo che scappi (e la poesia encomiastica ha, per lui smagato "Forestiero Napolitano", la medesima volatilità); e aspira a "le-garle" in modo da trasformarle in *scientia*.

<sup>32</sup> Cfr. Pindaro, *Pyth.* IV, 247, dove ἄμαξιτός, la strada larga percorribile dai carri (propria della narrazione distesa dell'epica) si contrappone all'οἶμος βραχύς, il breve sentiero (la concisa evocazione propria del genere lirico).



stilisticamente al sublime (sollevando con sé gli elogiati).<sup>33</sup> Di più: agendo come l'astrologo divinatore – o forse addirittura come la Moira –, essa prescrive<sup>34</sup> le costellazioni, le fatali congiunzioni astrali («segni», v. 12) sotto il cui influsso («onde») discendono nel mondo («fra noi»), incarnandosi, gli eletti, appartenenti per nascita alle stirpi predestinate a sorti gloriose: al movimento, alla “strada” ascendente che per sempre consacra gli eroi nell’immutabile cielo del mito, ne corrisponde uno opposto, discendente, che fin dalla nascita li predispose a grandi imprese nel divenire della storia (e vedremo infatti che il panegirico si configurerà quasi alla maniera di un oroscopo, preannunciante al giovane marchese – che ancora non aveva avuto modo di distinguersi – una gloria pari a quella «dei grandi avi suoi», v. 115).

Ma la Musa “scrittrice” è anche, da un lato, colei che incide in caratteri imperituri («segni», v. 12) nella celeste volta della fama, mediante il catasterismo, le eroiche imprese del mito (la navigazione di Argo: vv. 26-29); dall’altro, sempre per mezzo della scrittura – la inseparabile coppia «Poesia» e «Storia», vv. 106-107 –, essa sottrae all’azione del tempo (vv. 102-124), riportandole in vita «fra noi» e per sempre consacrandole nel firmamento della poesia,<sup>35</sup> le «nobil’ alme». Così facendo, suscita al tempo stesso negli aristocratici discendenti di una illustre prosapia uno spirito di emulazione, e indica la “strada” del loro agire, che deve corrispondere a quell’immagine ideale, a quei «segni» d’elezione, iscrivendosi entro una prefissata costellazione di valori.

Si noti che il Tasso, sulla scorta delle versioni latine, esplicita il vocativo («Musa») che nel testo greco, fortemente ellittico, resta sottinteso nel participio presente femminile διαγγέλλοισ’ ‘tu che porti il messaggio’. È infatti

---

<sup>33</sup> Per intendere l’allusione contenuta nei vv. 11-12 (non chiariti dai commentatori) occorre rammentare che Perseo troncò il capo di Medusa calzando gli alati talari di Hermes; e che Bellefonte prevalse sulla Chimera cavalcando Pegaso. L’idea del movimento sottintesa fin dall’inizio e riecheggiata dalla stessa metafora delle «strade», viene qui sublimata fino a divenire un volo. Inoltre Perseo, figlio di Zeus, fu assunto in cielo mediante il catasterismo; e Bellefonte, figlio di Poseidone, il cielo tentò addirittura di raggiungere su Pegaso, penetrando nel consiglio degli dèi: ma dal divino cavallo fu disarcionato, mentre Pegaso divenne una costellazione: cfr. Tasso, *Mondo creato* II, 392-398; 413-414.

<sup>34</sup> *scrivi* è lezione evolutiva di X; Flc<sub>2</sub> vedi. Dall’idea della semplice previsione del destino si passa a quella della sua determinazione. Si tratterebbe proprio di quella astrologia divinatrice che «di nostra vita le ragioni assegna», contro la quale il Tasso si scaglia – descrivendone minutamente le procedure – in un luogo del *Mondo creato* (II, 635-802) che mi pare illuminare gli enigmatici versi della canzone. Anche per questo la Musa viene in seguito definita «celeste», v. 29.

<sup>35</sup> Cfr. vv. 118-120: «Intaglierò d’eternità nel tempio / Que’ ch’oltre il giogo del nevoso Tauro / E fero oltre l’Eufrate i fatti egregi» (dove il Tasso allude al proprio *epos*).



proprio a questo punto e a partire da quella azione verbale che s'innesta la contaminazione con altri testi pindarici, sempre coerenti con l'iniziale *Leitmotiv* del movimento. Mediante un paragone o una catacresi, i «novi carmi» si trasformano nella «nave» che varcando mari perigliosi ha il compito di trasportare la Musa, colei che spira, e nel contempo conduce e dimostra l'Orse –, essa esperta di tutte le strade, di tutte le rotte poetiche –, fino alla dimora lontana del destinatario (si dispiega il tema della distanza già annunciato nelle *Lettere*). Sono dunque i «carmi» a fungere da tramite tra l'autore e quest'ultimo, come in *Pyth.* II, 3-4 (un testo, si noti, dedicato proprio al signore di Siracusa Ierone). Mentre però nel testo greco, al fittizio annuncio iniziale dell'approdo a Siracusa del poeta recante l'inno di lode – un evento in seguito ricondotto alla sua valenza puramente metaforica dalla intenzionalità del futuro (vv. 62-63: «At vero floridam ascendam classem virtutem laudaturus», Lonicerus) –, si contrappone infine la realtà di un semplice invio dell'ode per nave (vv. 67-68); il Tasso invece, con originale innovazione, non si limita a riprendere il motivo del viaggio per mare nei vv. 14-19 della canzone, ma lo sviluppa ampiamente e di seguito per altre tre stanze fino al v. 76, trasformandolo in una sorta di figurato e insieme realistico periplo della Sicilia compiuto dalla Musa al governo dei «carmi», così da accompagnarne la navigazione fino all'approdo finale. Si potrebbe anzi osservare – ed è un'altra ragione di novità – che in tal modo il conclusivo *topos* romanzo dell'invio, tradizionalmente relegato nel breve congedo della canzone, viene qui anteposto con singolare ribaltamento e dilatato fino a occupare buona parte del testo.

Già nella *Nemea V*, come abbiamo visto, è presente l'esortazione alla Musa a prendere il mare «sopra ogni nave, ogni barca» per portare a Egina l'annuncio della vittoria nel pancrazio di Pitea figlio di Lamponne.<sup>36</sup> L'insularità della Sicilia imponeva il medesimo mezzo. Ma nella canzone la metaforica nave dei «novi carmi», che prende arditamente il mare e procede spedita «sive palmulis / opus foret volare sive linteo»<sup>37</sup> trasporta nello stesso

---

<sup>36</sup> Nella sua *Enarratio* il Lonicerus chiosa in proposito: «Quare per naves vult itare Musam? quia Aegina insula in mari sita, a qua et ex qua citra naves nemo iter facere potest» (pp. 574-575).

<sup>37</sup> Ho già tentato di dimostrare altrove come «che tutta spalme», v. 14 (*alme* : *salme*) sia da intendere "che a tutta forza remeggi, percuota l'acqua con i remi" (lat. tardo *expalmare*: per i riscontri classici, petrarcheschi e tassiani cfr. Paolo Luparia, *Le virtù dei Carafa* (note a 'Rime' 1409 e 1632), in Domenico Chiodo, Paolo Luparia, *Per Tasso*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 116-118). Ancora più esplicito, se possibile, il significato metaforico nel son. 1487 (anch'esso dedicato al marchese di Geraci) di cui si è discorso in precedenza: ai vv. 5-6 vi si fa menzione della

tempo «le tue care salme»,<sup>38</sup> il canto ispirato dalla Musa, la «statua di parole» pensata come concreto oggetto che ha peso: diventa l'intrepido mezzo di trasporto – una nave mercantile – e insieme il carico prezioso che trasporta.

Pur attenuandolo in ossequio al decoro cinquecentesco, il Tasso conserva almeno una allusione a quel valore commerciale del canto che Pindaro rivendica con il più esplicito e scoperto orgoglio:

[...] χαῖ- Salve: hoc epinicij Punicae mercis in  
γε. τόδε μὲν κατὰ φοίνισσαν ἐμπολάν morem trans coeruleum mare demittitur.<sup>39</sup>  
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλὸς πέμπεται.

Per l'appunto la sicura derivazione pindarica di tale motivo, illuminando il genuino significato del paragone, mette a nudo il guasto del vulgato

---

«nave mia, che tutta spalma / nel mar di vostra lode». Del resto l'immagine del poeta rematore è in Pindaro, *Pyth.* X, 51 κώπταν σχάσον "trattieni il remo" (una volta giunto a destinazione e concluso il tema poetico).

<sup>38</sup> Si noti che al v. 17 *tue* è lezione concorde dei mss. Gli editori moderni correggono arbitrariamente in *sue* per incomprendimento del senso.

<sup>39</sup> Pindaro, ed. Cratander, p. 106. Il Lonicerus (al quale si deve la versione citata, p. 320) commenta: «a. Salve, hoc epinicij.) Hieronem liberalitatem admonet. Hymnus meus instar Phoenicum mercis, mare transit, pro lucro videlicet. Phoenices mercatus et negociationis nomine clari sunt, apud Sophoclem [...]. Comparat ergo mercimoniis hymnum suum. Iam pro mercibus lucrum expectatur: sic pro hymno Hieronis liberalitatem Pindarus praestolat. Potest etiam hoc nomine commendare poetice suam Hieroni Pindarus, quasi dicat: Hoc noverris, inclyte rex, mea poemata haudquaquam esse vulgaria, sed quae a me scribuntur, cum terra tum pelago expetuntur, terram et maria transvolant, non minimo applausu excipiuntur. Idque iam tua potissimum causa, mea Musa certe merebitur. Nemo non enim tua encomia cognoscere percupiet. Ut ergo Punica merces Pontum celeriter, magna multorum expectatione percurrunt, haud dissimilem admodum hic hymnus, tuas virtutes concinens, et ad indigenas et externos transmarinos citato cursu accelerat viam. Qua ratione de sese posthac etiam dicit, confidenter de sua in lyrica praestantia sane pronuncians, Statuarius non sum [*Nemea V, 1*]» (pp. 320-321). Cfr. anche il commento a *Pyth.* II, 67-68, con rinvii bibliografici agli studi moderni su questo motivo, in Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1995, pp. 390-391. Si veda anche *Pyth.* XI, 41-42: «O Musa, se tu concordasti / d'offrire per compenso la tua voce / venata d'argento, lasciala balzare, / questo è il tuo compito, di qua e di là» (trad. Gentili, *ivi*). Aggiungo che il motivo pindarico del canto encomiastico come «merce» trasportata per mare e resa preziosa dal nome illustre del celebrato, già si affaccia nella canzone tassiana *Al sommo pontefice Sisto V*: «Come posso io spiegar del basso ingegno / le vele in alto? E col mio tardo carme / così pronto mostrarme / ch'ì solchi di tua lode il mar profondo? / Questo è corso maggior che intorno al mondo / girar de l'Ocean l'ondoso regno [evidente la suggestione moderna dell'epos nautico di Camoëns], / io di vittoria indegno, / cara merce il tuo nome e grave pondo» (*Rime*, 1389, 1-8).

e provvisorio testo Solerti. Non, infatti, come un ampio paragone vengono intesi in quello i vv. 14-19, bensì, del tutto incongruamente, come una lunga e inconcludente interrogativa retorica, senza alcuna relazione né tematica, né logica, né stilistica con quanto precede. Dopo le fuggitive statue di Dedalo e l'invocazione alla Musa, a che scopo chiedersi quale mai sarà la nave («Qual nave adunque fia [...]?») che possa osare sottrarsi ai gloriosi perigli – enumerati nei vv. 15-19 – di un viaggio per mare tanto eroico? Esprimere, in altri termini, preventiva e incredula riprovazione retorica circa l'eventuale, deprecabile esistenza di una «nave» (soggetto),<sup>40</sup> a tal segno affetta da pusillanimo e antieroico prudenza?

Il Tasso non ha inteso in realtà offrire qui una parodia caricaturale dei più audaci voli pindarici. Come nel lirico antico, così anche nella sua canzone-ode i temi sono strettamente compaginati. E il «Qual» del v. 14 non introduce una interrogativa,<sup>41</sup> bensì un paragone, replicando lo stesso modulo già impiegato al v. 4. Il soggetto sottinteso, idealmente ricollegante la prima “strofe-piede” all’“epodo-sirma”, sono i «novi carmi», v. 6: scorti dalla Musa conoscitrice di tutte le «strade», essi saranno (*fiat*: l'economica correzione presuppone la semplice caduta di un *titulus*) «adunque» – e la stessa presenza di una coordinazione conclusiva dimostra il carattere deduttivo-assertivo della frase – «qual nave», assolvendo il compito di far giungere a destinazione il testo (secondo il modello pindarico cui il poeta strettamente si ispira).

Il moto iniziale delle statue dedalee si propaga così trasmettendosi al corso impetuoso e inarrestabile della navigazione: e ben a ragione, dato che entrambe le ardite metafore qualificano l'afflato vitale, il vento di novità che percorre e sospinge i «novi carmi».

Dall'incomprensione del testo o da un errore materiale deriva – già nella tradizione manoscritta – anche un altro guasto, corresponsabile di aver fuorviato gli editori moderni inducendoli a travisare i vv. 14-19. Se con i testimoni concordi si legge, al v. 15, «E recusi d'andar fra scogli e sirti», la congiunzione iniziale non può non evocare una nave deprecabilmente pavida e renitente ai rischi della navigazione, benché poi, e non senza contraddizione, «tutta spal-

---

<sup>40</sup> La lezione *fia* dei testimoni concordi impone di fare della nave, v. 14, il soggetto; e di conseguenza di intendere *qual* come aggettivo interrogativo (trascrivo, per comodità del lettore, i vv. 14-19 secondo il testo Solerti riprodotto dal Maier: «qual nave adunque fia che tutta spalme / e recusi d'andar fra scogli e sirti, / le vele aprendo a' più turbati spirti, / con le sue care salme, / o dove più fremendo il mar si sdegni / e fra' monti apra il passo a' curvi legni?»).

<sup>41</sup> I mss. non recano traccia di punto interrogativo in fine del periodo (v. 19). L'intonazione interrogativa è una forzatura degli editori moderni nel tentativo di raccapezzare un qualche senso plausibile del testo corrotto.

me». Là dove essa nave freme, al contrario, di ardire e spiriti eroici, dato che trasporta la Musa esperta addirittura delle strade celesti (vv. 11-13):<sup>42</sup> si esalta, anzi, come espressamente si dirà ai vv. 20-33, alla possibilità di emulare, in virtù di lei, la gloria di Argo, «Senza temer sonore onde o tempeste» (v. 33). Occorrerà dunque correggere congetturalmente al v. 15 *E* in *Né*, intendendo la tradizionale coppia legata ai pericoli della navigazione (*scogli e sirti*) come metafora della rischiosa sfida poetica – l’emulazione dell’ode pindarica – accettata con intrepida consapevolezza. D’altra parte il cantore ribadisce subito dopo che la sua «nave» non teme le più difficili condizioni, affrontando «i più turbati spirti» senza ridurre la velatura (v. 16; e al v. 23 rincara: «a mezza notte il verno»); né ricusa le rotte più perigliose, ma solca impavida i flutti, tanto da accingersi a sfidare il mitico stretto di Messina, passando tra Scilla e Cariddi (vv. 18-19; l’allusione trova conferma esplicitandosi al v. 58: «Non ti ritenga al fin Cariddi o Scilla»). E conferma in tal modo lo slancio con cui intraprende il suo *iter* nautico, figura dell’accidentato percorso poetico che attende chiunque ardisca cimentarsi con il più arduo e disusato genere della lirica. Un auspicio dunque ben diverso dal fallimentare esito della navigazione denunciato dal «fragil legno» del sonetto di scusa preso in esame in precedenza.

La seconda stanza sviluppa l’invocazione alla Musa contenuta nei vv. 7-13 saldandola con la metafora dell’encomio-nave e del viaggio per mare:

Tu, che passasti il cielo, e i giri ardenti	20
De le stelle e del sol, tu pronta or varca	
Il mare, o Musa, a mezza notte il verno:	
E qual di te fia degna e grave barca,	
Speri bella mercé d’onore eterno,	
Mal grado pur de’ procellosi venti, <sup>43</sup>	25
E s’Argo, co’ suoi lumi alti e lucenti	
Cui Borea od Austro non estingue o ’nbruna,	
A’ naviganti ancor luce e scintilla,	
È tua grazia e virtù, Musa celeste.	
Tu spesso con seconda ampia fortuna	30

---

<sup>42</sup> Identico motivo nel seguito della canzone citata alla n. 39, salvo che là, all’inverso, i preventivi timori nautici sono dissipati dalla posteriore rassicurante constatazione di “trasportare” il *pastor et nauta* Sisto V: «però dico fra me: “S’io passo, affondo / o rompo ne le sirti o ’n duro scoglio”; / così temendo mi rivolgo indietro, / d’ardir privo e d’orgoglio. / E rimiro l’arene e i salsi lidi, / e ’l mio torto sentier; ma tu m’affidi, / nocchiero esperto e successor di Pietro» (*Rime*, 1389, 9-15).

<sup>43</sup> **Flc**<sub>2</sub> *d’impetuosi venti*

Corri l'onda turbata o pur tranquilla,  
E lieta miri or quelle piagge, or queste,  
Senza temer sonore onde o tempeste,  
O 'l gran Tifeo, che scote a' monti il dorso,  
E non fa del veloce e leve<sup>44</sup> corso  
L'alte fughe men preste,  
Perché versi col fumo atra favilla:  
Non<sup>45</sup> ti ritenga al fin Cariddi o Scilla.

35

L'azione storica dell'attraversamento delle sfere celesti (vv. 20-21; con ripresa dei vv. 11-13) – movimento verticale testimoniante la potenza eternatrice del canto poetico: «grazia e virtù»<sup>46</sup> persuasive della Musa, definita «celeste» (v. 29) proprio perché capace di proiettare nell'imperitura vita del firmamento tramite il catasterismo le gloriose imprese degne del mito (ancora una nave: la mitica Argo, tramutata in costellazione «cui Borea od Austro non estingue o 'nbruna») –,<sup>47</sup> quel sublime attraversamento perfetto, si converte, rispecchiandovisi, nell'urgenza attuale dell'imperativo, sollecitante un movimento («tu pronta or varca», v. 21) non meno grandioso, benché questa volta indirizzato alla orizzontale vastità di uno spazio marino (espressivamente dilatata dall'inarcatura tra i vv. 21 e 22). Una traversata eroicamente intrapresa nelle condizioni di maggiore avversità («a mezza notte il verno», calco di *Rvf* CLXXXIX, 2).<sup>48</sup> E nuovamente l'attenzione viene spostata sul

---

<sup>44</sup> **Flc**<sub>2</sub>pronto

<sup>45</sup> **Flc**<sub>2</sub>Ne (> Né)

<sup>46</sup> La coppia sembra alludere al concetto pindarico di *Xáρις*, personificazione del potere psicagogico della poesia, la «Grazia, che ogni dolcezza plasma ai mortali» e che «conferisce prestigio e fa credibile / non di rado pur l'incredibile» (*Ol. I*, 29-32; trad. di F. Ferrari, in Pindaro, *Olimpiche*, a cura di F. Ferrari, Milano, BUR, 2008<sup>4</sup>; cfr. anche *Ol. XIII*, 83).

<sup>47</sup> Più pertinente del rinvio proposto dal Maier (e ripreso dal Basile) a *Rime*, 1372, 14 (un sonetto) mi pare il richiamo alla già citata canzone per Sisto V (*ivi*, 1389, 14-20), dove si assiste a una singolare contaminazione tra i miti classici e i simboli cristiani; o a *Mondo creato*, II, 440-442. Occorre notare che anche la già citata canzone pindarica per il principe di Venosa invoca una Musa *celeste*, che là è esplicitamente Urania: «Musa, tu che dal cielo il nome prendi / e corone hai là su di stelle e d'oro, / non sol di verde alloro / cingi in Parnaso la serena fronte, / da' bei giri celesti a me discendi, / con alta lira che 'n mirabil tempre / ornì suoni e contempre» (*Rime*, 1598, 1-7). Un tratto, aggiungo, che collega le due canzoni all'invocazione nella protasi della *Gerusalemme conquistata* I, 3.

<sup>48</sup> Sarei incline a scorgere in questa tessera letteraria (non a caso tratta dal celebre sonetto evocante la grande metafora continuata della fragile imbarcazione dell'esistere gettata nel mare tempestoso), oltre che una valenza amaramente autobiografica, anche un preciso indizio relativo al momento d'avvio della composizione della canzone, iniziata a Roma nel tardo autunno del 1589.

veicolo espressivo – la canzone-nave –, «barca» che solo se risulterà pari al suo compito ambizioso di trasportare e sostenere la Musa pindarica potrà aspirare all'immortalità vincendo gli ostacoli opposti da una avversa fortuna (vv. 23-25): torna così in primo piano in modo allusivo l'io-lirico dell'attacco, l'artefice che sarà il vero protagonista del finale autobiografico del testo (vv. 77-133).

Alla vacillante e frale condizione del poeta si oppone infatti l'invitta onnipotenza della itinerante Musa encomiastica (altro tema pindarico: *Pyth.* I, 1-58; IV, 1-3; *Nemea* III, 1 e ss.). Ignara di impedimenti, essa varca trionfalmente gli spazi (vv. 30-58). La precipitosa velocità del corso («pronta or varca», v. 21; «corri», v. 31; «del veloce e leve corso / L'alte fughe», vv. 35-36)<sup>49</sup> da un lato torna a esaltare la fluente, trascinate potenza dinamica del canto poetico (nell'*incipit* contrapposta alla staticità dell'arte plastica); dall'altro suscita l'immagine di un trascorrente paesaggio costiero circumnavigato (v. 52), che da una indeterminata dimensione serenamente contemplativa all'improvviso prende corpo, stagliandosi come formidabile ostacolo, nella segreta e minacciosa potenza ctonia del vulcano, terribile proiezione mitica di un sublime dinamico in grado di scuotere e sconvolgere rovinosamente l'immobilità della terra (vv. 34-37). Alle insidie della navigazione (che ora per la prima volta si precisa nella sua direzione: v. 58), ai pericoli dell'infida distesa equorea si aggiunge la oscura e caotica violenza distruttiva del fuoco che arde nelle profondità terrestri, della sua «atra favilla», v. 57.

Nella terza stanza l'imitazione di Pindaro si fa traduzione. Preparata dal richiamo al mito del «gran Tifeo», v. 34, a questo punto il Tasso inserisce una vera e propria versione della celebre *ekphrasis* – *Pyth.* I, 21-28 – dell'eruzione dell'Etna. Mentre però nell'epinicio antico il mito della Tifonomachia, evocando le oscure potenze telluriche antagoniste dell'ordine olimpico ormai vinte e incatenate nella loro furiosa impotenza, si inserisce nella trama concettuale dell'ode e fa da controcanto alla esaltazione della divina armonia delle Muse; nella canzone alla profondità atemporale del racconto mitico, alla valenza teologica della favola antica si sostituisce la prevalente dimensione spaziale di un «meraviglioso» geografico: prospettiva strettamente collegata al motivo dominante del viaggio, del periplo della Sicilia, scandito nei

---

<sup>49</sup> Nel singolare sintagma «alte fughe» l'epiteto cancella ogni possibile ombra di sconfitta connessa al sostantivo ed esalta al contrario la soprannaturale facilità di un movimento che sfugge a ogni tentativo di trattenerlo («Non ti ritenga», v. 38); ma nel contempo sembra evocare il divino oblio, il potere di evasione dalla costrizione del reale insito nel canto (un motivo forse non estraneo a *Pyth.* I, 1-12, vero e proprio inno al potere musicale della *Χρυσέα φόρμιγξ* «cetra dorata», che nell'onda ritmica del suo canto placa ogni tensione).



suoi momenti salienti dal preannuncio del futuro autoptico («Etna vedrai», v. 39; stilema poi ripreso in sequenza ai vv. 61 e 68):

Etna vedrai, che ne l'antica fronte  
Le nevi accoglie in ogni tempo e serba,<sup>50</sup> 40  
E presso a le faville indura il gelo:  
Etna *far*<sup>51</sup> lor colonna<sup>52</sup> alta e superba  
E gran sostegno al suo stellante cielo,  
Che sparge fuor del cavernoso monte  
D'ineinguibil fuoco acceso<sup>53</sup> fonte 45  
E vivi fiumi di sonante<sup>54</sup> fiamma;  
E negri spira e densi fumi il giorno,  
Onde l'aria vicina adombra e cinge,  
Arde la notte, e 'l ciel sereno infiamma  
D'orribil luce rosseggiando intorno, 50  
E i duri sassi alpestri<sup>55</sup> accende e tinge  
E 'nceneriti in mar gli rota e spinge  
Quasi tonando: in guisa il fier rimbomba  
Da l'infiammata e spaventosa tomba.  
Ma quanto ombreggia e finge 55  
Vetusta fama<sup>56</sup> del suo grave scorno,  
Fia poco a lato a quel che in rime adorno.

Per quanto l'Etna costituisca tradizionalmente «sollemnis omnibus poetis locus», non conosco altro esempio nella lirica volgare, prima del Tasso, in cui Mongibello, anziché essere soltanto fuggevolmente evocato all'interno di un paragone amoroso,<sup>57</sup> divenga come qui il protagonista attivo di uno spettacolo naturale sublime quanto terribile.<sup>58</sup>

---

<sup>50</sup> **Flc<sub>2</sub>** in ogni tempo accoglie e serba

<sup>51</sup> **X** e **Flc<sub>2</sub>** fra

<sup>52</sup> **Flc<sub>2</sub>** corregge colonna in corona

<sup>53</sup> **Flc<sub>2</sub>** eterno

<sup>54</sup> **Flc<sub>2</sub>** sonora

<sup>55</sup> **Flc<sub>2</sub>** alpestri sassi

<sup>56</sup> **X** ha fiamma per errore evidente; **Flc<sub>2</sub>** fama

<sup>57</sup> L'antitesi tardo petrarchistica di gelo e fiamma viene svolta ingegnosamente dallo stesso Torquato in *Rime*, 389, 5-8; 483 (vedi alla n. 62).

<sup>58</sup> Tema che invece dopo Pindaro viene ripreso in numerosi testi classici tragici ed epici: cfr. Eschilo, *Prom.*, 366 e ss.; Lucrezio, *De rer. nat.* VI, 639-702; Virgilio, *Georg.* I, 471 e ss.; *Aen.* III, 570 e ss.; Ovidio, *Met.* V, 346 e ss.; XV, 340 e ss.; oltre, sul versante didascalico, all'*Aetna* pseudo virgiliano (che ispirerà il Bembo latino). Un argomento non privo di attrattive anche "scientifiche" per Giovanni III Ventimiglia, posto che l'Oddi provvedeva a curare e a pubbli-



Occorre intanto notare che nella stanza precedente l'anticipata menzione di Tifeo (vv. 34-37), nel corso della rievocazione dell'itinerario marino lungo le coste tirreniche dell'Italia meridionale, prima che vengano menzionate Scilla e Cariddi, ormai in vista – «al fin», v. 38 – della Sicilia e dello Stretto che è passaggio obbligato per ogni ideale periplo dell'isola, non costituisce un bizzarro caso di *hysteron proteron*. Il Tasso segue fedelmente il dettato pindarico che conciliando tradizioni diverse poneva la prigione di Tifone sotto l'estesa regione vulcanica che da Pitecussa-Ischia giungeva fino all'Etna (e si ponga mente infatti all'uso altrimenti inspiegabile del plurale «monti» nel v. 34, che allude ai diversi vulcani di quell'area).<sup>59</sup>

Ecco i testi a confronto:

επω. α. κώ. ιε

*Epodos, colon XV.*

ὄσσα δὲ μὴ πεφίληκε  
Ζεὺς, ἀτύζονται βοᾶν  
Πιερίδων, ἀνιόντα [sic: αἰόντα]  
γᾶν τε καὶ πόντον κατ' ἀμαμιμάκετον.  
ὅς τ' ἐν αἰνᾷ [sic: αἰνᾶ] Ταρτάρῳ [sic: Ταρτάρῳ] κεῖ-  
ται, θεῶν πολέμιος,  
Τυφῶς ἑκατοντακάρανος. τόν ποτε  
Κιλίκιον θρέψεν πολυώ-  
νυμον ἄντρον. νῦν γε μὰν  
ταί θ' ὑπὲρ Κύμας ἀλιερκέες ὄχθαι,  
Σικελία τ' αὐτοῦ πιέζει  
στέργνα λαχνάεντα. Κίων  
δ' οὐρανία συνέχει,  
νιφόεσσ' Αἴτνα, πάνετετες  
χιόνος ὀξείας τιθήνα.

Quaecunque autem per  
terram ac immensum mare  
exosa habet Iuppiter, Pie-  
ridum cantionem aversan-  
tur. Horum de numero est,  
deorum hostis in horrendo  
tartaro sepositus centum ca-  
pitibus metuendus Typhos:  
quem Ciliciae quondam ce-  
lebris specus educavit: nunc  
vero mari obfirmata littora  
ultra Cumas, atque adeo  
ipsa Sicilia ipsius villosum  
pectus deprimit: coelestis  
item columna, nivalis Aet-  
na, perpetuum annum ni-  
vem fovens, hunc cohibet.

---

care postuma a Venezia nel 1591 una *Aetnae topographia incendiorumque Aetneorum historia* di cui era autore Antonio Filoteo degli Omodei, dedicandogliela (cfr. Cancila, *I Ventimiglia...*, cit., II, p. 373, n. 78).

<sup>59</sup> Sulla questione rimando al commento a Pindaro, *Le Pitiche*, cit., pp. 335-336.

επω. α. κώ. ιε

ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε  
Ζεὺς, ἀτύζονται βοᾶν  
Πιερίδων, ἀνιόντα [sic: αἰόντα]  
γᾶν τε καὶ πόντον κατ' ἀμαιμάκετον.  
ὅς τ' ἐν αἰνᾷ [sic: αἰνᾷ] Ταρτάρω [sic:  
Ταρτάρῳ] κεῖ-  
ται, θεῶν πολέμιος,  
Τυφῶς ἑκατοντακάρανος. τόν ποτε  
Κιλικίον θρέψεν πολυώ-  
νυμον ἄντρον. νῦν γε μὰν  
ταί θ' ὑπὲρ Κύμας ἀλιερκέες ὄχθαι,  
Σικελία τ' αὐτοῦ πιέζει  
στέρνα λαχνάεντα. Κίων  
δ' οὐρανία συνέχει,  
νιφόεσσ' Αἴτνα, πάνετες  
χιόνος ὀξειᾶς τιθήνα.

στρ. β. κώ. ιβ.

τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλά-  
του πυρὸς ἀγνώταται [sic: ἀγνόταται]  
ἐκ μυχῶν παγαί. ποταμοὶ  
δ' ἀμέραισι μὲν προχέοντι ῥόον χαπνοῦ  
αἰθῶν'. ἀλλ' ἐν ὄρφναισι, πέτρας  
φοίνισσα κυλινδομένα φλόξ ἐς βαθεῖ-  
αν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγω.  
κεῖνο δ' Αἰφαιστοῖο κρουνοὺς ἐρπετόν  
δεινοτάτους ἀναπέμ-  
πει. τέρας μὲν θαυμάσιον προσιδέ-  
σθαι, θαῦμα δὲ καὶ παρεόν-  
των ἀκοῦσαι,

ἀντι. κώ. ιβ.

οἶον Αἴτνας ἐν μελαμφύλ-  
λοις δέδεται κορυφαῖς  
καὶ πέδῳ. [...]

*Strophe II, colon XII.*

Cuius ex angulis erructant quidem  
purissimi,  
plurimi ignis, fontes: flumina quidem  
interdiu  
profundunt candentem fumi turbi-  
nem; at noctu rutila ex petra voluta-  
ta flamma, ad imam ponti vastitatem  
cum strepitu proruit, ac illud Vulcani  
incendium, densissimos eiecat sy-  
phones, ut prodigium sit mirandum  
vidisse, miraculum etiam eos qui  
praeterierunt audiisse,

*Antistrophe, colon XV.*

Ut Aetnae in nemorosis religatus est  
verticibus ac solo, [...].<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Testo greco Cratander, pp. 90-92 (cui aggiungo solo le maiuscole); versione in prosa Lonicerus, pp. 275-276; 283.

Come si può constatare, il Tasso mantiene sullo sfondo il racconto mitico e porta invece in primo piano, mediante la preannunciata percezione visiva autoptica, la montagna (sorta di preventiva *deixis*, o *demonstratio ad oculos*: «Etna vedrai...»), con il verbo che, sovvertendo l'ordine del testo greco, anticipa in posizione iniziale il conclusivo e "storico" infinito aoristo medio dal valore limitativo-ipotetico *προσιδέσθαι*. Il *τέρας... θαυμάσιον*, il *prodigium mirandum* di natura già incombe torreggiante in distanza, quasi personificato nella sua verticalità attraverso la metafora della vetta come «antica fronte» (v. 39): una metafora del resto ricavata sempre dai versi successivi della *Pyth.* I, dove l'Etna viene definito ὄρος, εὐκάρπιοιο γαί- / ας μέτωπον (v. 30: il Lonicerus, p. 283, traduce «montem hunc, fertilis terrae frontem», sul quale regna il vincitore Zeus; il Sudorio, c. 7r, con amplificazione, «arduus / Mons Aetna, frons agri feracis, / Sicaniæque caput beatae»).<sup>61</sup>

Prevale dunque nella canzone il meraviglioso paesistico e naturale di quel vertice che si erge perennemente innevato, non solo accogliendo «ne l'antica fronte», gli uni accanto agli altri, gli elementi antagonisti, ma con violenza costringendo l'estremità in essi indotta dalle conflittuali *δυνάμεις* aristoteliche del caldo e del freddo, così che «presso» all'esplosivo dinamismo degli incandescenti lapilli («faville») l'attiva opera e condizione del vulcano «indura il gelo» di una rappresa, algida immobilità. Questa antitesi<sup>62</sup> già animata da un presentimento del Barocco, è assente nel testo classico, che qui il Tasso scompone e ricompone guardando sempre all'originale greco. Ma lì egli trovava invece l'immagine splendida – ignorata dai traduttori

---

<sup>61</sup> Importa soprattutto il rilievo dato all'Etna che con la sua svettante eminenza già di lontano caratterizza e riassume in sé l'elemento dominante del paesaggio siciliano (cfr. *Gerusalemme conquistata*, I, 70 «o quei che presso avean Cariddi e Scilla, / od Etna che pur anco arde e sfavilla»; cito, ora e in seguito, dall'ed. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934). Nel sintagma «antica fronte» il Tasso carica l'epiteto di tutta l'allusività alla vicenda mitica sottaciuta. Per la metafora cfr. *Mondo creato* III, 97-98; e inoltre II, 212-215; V, 1307-1312; VI, 1-4; VII, 667; 724-727; *Rime*, 1277, 1-3; 1294, 70-71; 1438, 1-5.

<sup>62</sup> Cfr. il son. *Donna, se ben le chiome ho già ripiene / D'algente neve [...]* composto a istanza dell'anziano Cornelio Bentivoglio per Lucrezia Bendidio, dove compare la stessa antitesi, declinata sul versante amoroso e giocata però sull'opposizione esterno-interno: «Etna così sul dorso alto sostiene / Le brine e 'l gelo, e dentro ha fiamma eterna; / Selce così gelata è ne l'esterna / Parte, e 'l foco natio ha ne le vene» (*Rime*, 389, 5-8; ritengo che al paragone sottostia la memoria del luogo pindarico, prima e più che quella del *De Aetna* bembiano richiamato dal Basile). La similitudine sarà poi virtuosisticamente sviluppata in forma di metafora continuata in uno dei madrigali a istanza del principe di Venosa: «Etna d'amor son io, / Il mio amore è la fiamma / Che a mezza notte mi consuma e 'nfiamma, / E i miei caldi sospiri / Son le rote di fumo e i torti giri, / E l'indurato gelo / Presso a le fiamme è l'amoroso zelo, / E 'n un istesso core / Il ghiaccio serba fede al vivo ardore» (*ivi*, 483).

latini – della νιφόεσσ’ Αἴτνα, πάνετες / χίονος ὀξείας τιθήνα: l’inusitata metafora della vetta nevosa «nutrice» di neve acuta evoca la sensazione tattile del freddo pungente “alimentato” e acuito dall’altitudine, mentre il Tasso insiste piuttosto sulla petrosa metamorfosi che costringe il gelo in minerale durezza. Ancora di lì (con la mediazione di Virgilio: vedi n. 68) ricavava quella opposta, dinamicamente momentanea, delle «faville», che però nella *Pyth.* I compare quasi alla fine dell’*ekphrasis*, non al suo inizio, saldandosi con il tema mitico (κεῖνο δ’ Ἀφάιστοιο κρυνούς [‘getti’] ἔρπετόν / δεινοτάτους ἀναπέμ- / πει, v. 25): luogo che i traduttori latini sembrano fraintendere o rendere infelicemente.<sup>63</sup>

A una forzata ripresa della stessa antitesi sarebbe necessario pensare qualora si volesse prendere per buona la testimonianza unanime dei manoscritti – accolta anche dal Solerti – che al v. 42 leggono «Etna fra lor colonna alta e superba»: *fra lor*, cioè tra fuoco e ghiaccio (con *colonna* da intendersi necessariamente – al pari di *e gran sostegno* v. 43 – come apposizione che descrive e determina il nome, benché poi né il Maier né il Basile pongano dopo *Etna* una indispensabile virgola). Ma la preposizione non tanto risulta inelegante quanto impropria, suggerendo l’idea del vulcano, metaforica «colonna alta e superba», che si interpone tra i due elementi opposti, in alto l’uno, nascosto nelle viscere ardenti l’altro. Faccio però notare che, in pre-

---

<sup>63</sup> Lonicerus, p. 276: «ac illud Vulcani incendium, densissimos eiecat syphones» (e nel commentario – p. 282 – chiarisce il senso di ἔρπετόν precisando che «Illud Vulcani reptile, periphrasis Aetnae vel Typhonis est, pro eo quod est, Aetna, cuius aestus a Vulcano provenit»; mentre a proposito della resa *syphones*, che interpreterei in senso metallurgico, quasi condotti di una fonderia, annota: «κρυνοὶ Syphones sunt vel canales»); Sudorio (c. 7r), molto liberamente, nella sua versione “oraziana”: «Sic ergo flammae sulphureos globos / Alte reiecat numinis impius / Hostis [...]». Ma il Tasso mostra di aver compreso che si tratta di fontane di fuoco, se nella sestina *Poi che non spira al mio soave foco*, dopo aver detto che il suo instinguibile incendio amoroso «D’Etna somiglia pur l’accesa fiamma» (v. 13), presagisce: «Io fontana sarò di vivo foco» (v. 23); e nell’*Esposition de l’Autore* correda il verso della seguente chiosa: «ad imitatione di Pindaro, il qual disse [segue la citazione di *Pyth.* I, 21-22]» (cfr. 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 V. De Maldé, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016 (“Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso”, IV, 1, 2), n. CLXXI, p. 205; e *Commento*, p. 345; assai discutibile però, nonché spesso imprecisa, la trascrizione che la curatrice offre del testo greco, attribuendo alla responsabilità del Tasso quelle che sono verosimilmente sviste e incertezze dello stampatore nel leggere la grafia del poeta; noto inoltre che la colonmetria, gli a capo e le stesse lezioni del testo greco trascritto dal Tasso perfettamente coincidono con quelli dell’edizione basilense 1526 del Cratander, sulla quale sarebbe stato comunque assai più opportuno condurre i riscontri, anziché servirsi della moderna edizione critica oxoniense).

cedenza, il Tasso ha già impiegato la preposizione «presso», per evocare lo spettacolo che «ne l'antica fronte» – dunque sulla sommità, visibilmente e simultaneamente – oppone in compresenza «faville» e «gelo» (vv. 39-41). Il ritorno sul motivo pare dunque maldestro. Ma qui, a mio parere, la concisa e “statica” metafora appositiva pindarica del vulcano-colonna del cielo viene amplificata, sdoppiandola, proprio per accentuare la azione verbale attribuita all'eminenza svettante dell'Etna. E l'improprio «fra» (metatesi accidentale che rientra in una casistica di errori ben documentata negli autografi del Tasso), andrà corretto economicamente in «far», atto verbale dal marcato valore intensivo-durativo. Il costrutto latineggiante dell'accusativo con l'infinito è retto da «vedrai» (v. 39), e collega così anche sintatticamente l'enfatica ripresa anaforica del nome all'interno di un complesso parallelismo che, prima, per mezzo della relativa dei vv. 39-41, rappresenta la natura vulcanica del monte, poi, nell'infinitiva (vv. 42-43), ne esalta tutta la verticalità che *fa*, ossia attivamente funge, da «colonna alta e superba» (sintagma elegantemente petrarchesco), sostenendoli e levandoli al cielo, per i due contrastanti elementi («lor»): e infatti la funzione architettonica monumentale (la stessa del v. 2) insita in *far colonna* viene finalmente ripresa, ribadita ed esaltata, mediante la coordinazione e all'interno della medesima catena metaforica, da «e gran sostegno al suo stellante cielo» (v. 43).

Tale amplificazione della rapida metafora pindarica assimilante l'Etna a κίον [...] οὐρανίου («coelestis [...] columna» nella versione del Lonicerus), mostra come il Tasso abbia colto l'implicita allusione al mito di Atlante nel momento stesso in cui egli restituisce l'Etna alla sua dimensione puramente naturale scevra di ogni riferimento alle favole antiche (le ombre e le finzioni della «vetusta fama» da cui prende esplicitamente le distanze ai vv. 55-57). La metafora che in Pindaro esprime con corporea concretezza la costrizione cui è sottoposto il vinto Tifone, il petto villosa schiacciato dalla massa terrestre di cui l'Etna – colonna del cielo – rappresenta il punto di massima pressione gravitazionale (Lonicerus, p. 276: «coelestis item columna, nivalis Aetna, perpetuum annum nivem fovens, hunc cohibet»), assume nel Tasso un carattere “costruttivo” (*far colonna*), rovesciando, per così dire, il vettore di forza: non si limita più a esercitare ora, inerte strumento di punizione, la sua pressione verso il basso, bensì diventa, nel suo slancio verticale, costruttivo elemento di sostegno della grande architettura del mondo (in «al suo stellante cielo», il possessivo – espressivamente correlato con il dativo «lor» –, e l'aggettivo evocano una pacificazione, una ricomposizione del conflitto entro un ordine superiore).

La potenza ctonia non è però doma, e ciò sembra rimettere in discussione la vittoria dell'ordine divino sul magmatico e distruttivo caos titanico (gran-

de motivo dell'ode). Nella canzone infatti un ricercato parallelismo antitetico oppone l'immagine esterna, statica e in distanza, del vulcano (vv. 39-43)<sup>64</sup> a quella sotterranea, ravvicinata e oscuramente dinamica, della sua incessante attività interna (vv. 44-54). L'Etna contemplato dapprima in prevalenza nella sua petrosa e gelata immobilità (in antitesi con le *faville*), assume una autonoma vita interna a partire dal v. 44, una vita che sgorga<sup>65</sup> in un eruttivo crescendo di azioni culminante nella spaventosa impressione uditiva del v. 53. Anche sintatticamente la relativa del v. 44 si contrappone, nei bruschi modi asindetici propri dello stile "magnifico", a quella del v. 39.

È il fascino grandioso e terribile di ciò che è fuori dalla norma (τὸ περιττόν) teorizzato dallo Pseudo Longino nel trattato *Del sublime*, tra l'altro proprio con l'esempio dei crateri dell'Etna in eruzione.<sup>66</sup> Un sublime dinamico legato alla selvaggia potenza dei fenomeni naturali, o alla meraviglia, al brivido di sacro orrore che essi sanno suscitare nei nostri animi, tanto che è in quel sentimento o sensibilità di cosmica terribilità e magnificenza che noi riscopriamo – afferma l'antico maestro di retorica – il motivo stesso per cui siamo nati. Tale arcano e numinoso sentimento della natura (una delle ragioni profonde della affinità tra il Tasso e l'anima romantica) colmerà di sé, nei momenti più alti, lo stanco afflato del cantore della creazione del mondo in una perpetua meraviglia. Ed è ciò che egli avverte e si studia di restituire imitando creativamente la sublime rappresentazione pindarica del vulcano.

---

<sup>64</sup> In sequenza: «ne l'antica fronte», v. 39; «accoglie [...] e serba», v. 40; «indura il gelo», v. 41; «far [...] colonna», v. 42; «gran sostegno», v. 43, e via via salendo fino alla volta dello «stellante cielo», suprema immagine di saldezza immutabile.

<sup>65</sup> Si noti che «sparge fuor», pur coerente con la metafora o l'ossimoro dell'«acceso fonte», v. 44, attenua in nome del decoro il corposo realismo di ἐρεύγονται 'vomitano' (Lonicerus: «errucant»). Ma soprattutto il passo, solo in apparenza conserva con l'iperbato l'*ordo verborum* del testo greco, perché in realtà fa dell'Etna – dalle cui cavità, «cuius ex angulis» (nella versione letterale del Lonicerus) eruttano le fonti di fuoco, essendo τᾶς riferito appunto al vulcano – il soggetto attivo, mentre «acceso fonte» (al singolare) diventa l'oggetto. Tale resa si accorda con la più libera versione del Sudorio («[...] illinc mons Siculus cavis / Eructat ignem rupibus [...]»). Nel moto da luogo «del cavernoso monte», v. 44, si esprime una vaneggiante profondità nascosta allo sguardo (le caverne, le viscere della terra: motivo ispiratore del Tasso ultimo) in perfetto accordo con lo scaturire del fonte che è però qui, con ossimorico paradosso, «acceso». Scostandosi da Pindaro, Torquato allude alle teorie scientifiche sulle attività vulcaniche come immani e inestinguibili incendi di interni giacimenti di zolfo. L'epiteto attestato dal ms. palermitano corregge una precedente lezione *eterno fonte* di Flc<sub>2</sub>; lezione che dovette apparire all'autore iperbolica e non corrispondente alla ciclicità del fenomeno eruttivo (oltre che ripetitiva rispetto al genitivo «d'inestinguibil foco»).

<sup>66</sup> Cfr. Pseudo Longino, *Del sublime*, a cura di F. Donadi, Milano, BUR, pp. 341-343 (XXXV, 3-4).



Le parole rima *monte* : *fonte* unite dalla rima baciata accentuano l'abnormità meravigliosa del fenomeno: non acqua si «sparge fuor» ma un fonte «d'inestringibil foco acceso». Il valore verbale di *acceso* – mantenuto in una voluta ambiguità – è però suggerito dalla prolessi di quello che diventa l'agente (*d'inestringibil foco*) meglio che il genitivo del modello (ἀπλά- / του πυρός ἀγνόταται / [...] παγαί; Lonicerus: «purissimi, plurimi ignis, fontes»). Unica (e perciò al singolare) la sorgente: ma inestinguibile il fuoco numinosamente arcano che ne scaturisce e subito prende vita di movimento nell'incandescente e crepitante flusso della lava moltiplicantesi in pluralità impetuosamente serpeggiante («E vivi fiumi di sonante fiamma», v. 46: dove la percezione cromatica della vivida fiamma dell'incendio si fonde con il suono).

Anche in questo caso il testo greco viene forzato, facendo dei «fiumi», anziché il soggetto, il secondo oggetto di «sparge fuor» v. 44. In tal modo la metafora fluviale si pone in continuità con quella del «fonte» sviluppandola nel flusso dinamico sempre ricondotto alla sua prima scaturigine (Pindaro invece fa dei *fiumi* il soggetto, per contrapporre all'aspetto diurno delle colate quello notturno: «flumina interdii profundunt candentem fumi turbinem; at noctu [...]», Lonicerus). In considerazione di ciò è necessario porre pausa forte (punto e virgola, anziché la semplice virgola del testo Solerti) in fine del v. 46.<sup>67</sup>

Il motivo realistico che nell'ode greca distingue l'aspetto diurno delle colate laviche, solo dal fumo rese visibili, da quello notturno, acceso dai bagliori della rossa fiamma, viene riproposto, ma variato. Non sono le colate lungo le pendici a fumare rendendosi così visibili di giorno, bensì è il vulcano (soggetto) che dalla sua bocca «negri spira e densi fumi il giorno»: penacchi con cui oscura e involge («adombra e cinge»)<sup>68</sup> l'atmosfera prossima alla sua sommità. L'amplificazione di nuovo gioca sulla sovversione dell'ordine provocata da una distruttiva potenza: il vulcano oscura con i suoi fumi picei la luce del giorno e, all'opposto, illumina la notte proiettando sinistri

---

<sup>67</sup> I manoscritti non recano alcun segno. Ma occorre dire che l'interpunzione vi appare non di rado incoerente e arbitraria. E Flc<sub>2</sub> addirittura anticipa la pausa forte ponendola in fine del v. 45 (con manifesta assurdità).

<sup>68</sup> Nel secondo verbo della coppia («cinge») si addensa il movimento circonvolutorio del *candens fumi turbo* (Lonicerus). Qui il Tasso potrebbe aver tenuto presente la sbrigativa e libera parafrasi del Sudorio: «Interdii exundante fumo / Solem operit glomerata nubes». Ma soprattutto ha contaminato Pindaro con la rappresentazione virgiliana dell'Etna in eruzione: «Interdiumque atram prorumpit ad aethera nubem / Turbine fumantem piceo et candente favilla / Attollitque globos flammaram et sidera lambit» (*Aen.* III, 572-574).



bagliori d'incendio. La prolessi del verbo («Arde la notte», v. 49), collocando il complemento di tempo in una posizione ambigua di complemento oggetto in chiasmica simmetria con il secondo emistichio «e 'l ciel sereno infiamma», accentua ancora una volta l'eversiva pulsione titanica contro il cielo (lo «stellante cielo» del v. 43), l'erompere di una forza segreta che aspira a un ritorno al caos quasi anticipando *l'incendium mundi*.

Legherei il sintagma «d'orribil luce», v. 50, anch'esso in posizione ambigua, piuttosto al gerundio «rosseggiando» cui l'avverbio «intorno» conferisce un'idea inquietante di movimento che si estende occupando lo spazio: il bellissimo verso evoca i cupi bagliori della lava, il riverbero oscuro della loro luce terribile di distruzione (singolare anticipazione del Leopardi della *Ginestra*, 286-288: «Corre il baglior de la funerea lava, / Che di lontan per l'ombra / rosseggia e i lochi intorno intorno tinge»; tanto più significativa in quanto Giacomo non pare potesse conoscere questa canzone).

Nel rappresentare la potenza del fuoco sotterraneo non esito a dire che il Tasso supera il suo modello greco: la rossa fiamma che scorre e si volge (φοίνισσα κυλινδομένη [...]) φλόξ; Lonicerus: «rutila ex petra volutata flamma»), non soltanto porta (φέρει) massi alla profonda distesa del mare; in un parossismo di azioni verbali, dapprima la aspra, renitente durezza del macigno («i duri sassi alpestri» v. 51), in un processo metamorfico, viene pervasa fin nelle intime fibre dal fuoco vincitore – soggetto sottinteso sempre il vulcano, nel suo agire violento – che la fonde e la colora (la coppia «accende e tinge», v. 51), assimilandola a sé;<sup>69</sup> poi, una volta annichilito («e 'nceneriti», v. 52) il refrattario volume dei «duri sassi», «in mar gli rota e spinge», v. 52 (dove la coppia esprime appunto la fluidità trascinate del moto e insieme la potenza sovrachianta dell'impulso: e qui pare agire la versione del Sudorio: «[...] et scopulos rotat / Vulcanus, ardentisque in aequor / Proicit horribili fragore»). L'incalzante azione verbale, scandita dal polisindeto, sembra acquistare progressiva velocità, come il moto della lava, precipitando verso le simmetriche coppie in rima baciata dei vv. 51-52 («accende e tinge»: «rota e spinge»; ma già al verso 48 «adombra e cinge»). E tutto il crescendo della rappresentazione, fin dall'inizio dominata dalla percezione visiva («Etna vedrai», v. 39), culmina e si chiude da ultimo nella cupa acme sonora del

---

<sup>69</sup> Cfr. Virgilio, *Aen.* III, 576 «[...] liquefactaque saxa sub auras / Cum gemitu glomerat [...]»; e la libera versione del Sudorio: «Noctu perurit saxa rubentia [rosseggiando, v. 50] / Incensa fornax [...]» (si noti la metafora della fornace ardente per designare il vulcano, il quale – come nella canzone – diventa il soggetto; il traduttore la riprende da Ovidio, *Met.* XV, 340-341 «Nec quae sulphureis ardet fornacibus Aetne / ignea semper erit [...]»: e cfr. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, VIII, 127, 3 «ed Etna accesa per ardente zolfo»).

gerundio in posizione inarcata «quasi tonando» (v. 53), facendo udire la voce minacciosa del vulcano «da l'infiammata e spaventosa tomba» (v. 54).<sup>70</sup>

Proprio il tema della tomba collega – pindaricamente, sul piano sintagmatico – la terza alla quarta stanza. La «vetusta fama» della tomba etnea che imprigiona l'empio ribelle sotto la sua mole sancendone la sconfitta – «grave scorno» –<sup>71</sup> apparirà piccola cosa («fia poco») a paragone di ciò che il poeta si accinge a cantare (v. 57: giustamente Residori ha richiamato per la poesia encomiastica tassiana il frequente ricorrere del *topos* da Curtius definito del 'rincaro' o del 'sopravanzamento'). Non solo il Tasso distanzia così il mito – elemento centrale dell'epinicio – in un remoto e defunto passato, ma ne mette a nudo la natura di finzione poetica immaginosamente adombrante (la coppia «ombreggia e finge», v. 55: culmine di illusoria inconsistenza) la tutta fisica verità di un fenomeno naturale. L'epiteto che, senza nominarlo, allude a Tifone («il fier», v. 55) e alla sua indomabile potenza distruttiva (la rima baciata *rimbomba* : *tomba* riecheggia le cupe sonorità di *tonando*), mentre richiama la mostruosa natura serpentiforme del gigante (κεῖνο... ἐρπετόν), in realtà non fa che personificare metaforicamente l'azione violenta e senza pace del formidabil monte, per sempre costretta entro i duri e invalicabili limiti di una dantesca arca infuocata.

La sublimità del meraviglioso di natura, del suo spettacolo grandioso e terribile che chiude la strofe II della *Pythia* I facendo risuonare il «θαῦμα- *motive*» («ut prodigium sit mirandum vidisse», v. 26), spogliata di ogni alone mitico-religioso, diviene qui, forse per la prima volta in una lirica volgare, autonomo oggetto di poesia. Mentre sono proprio le fole mitologiche e le loro finzioni (la *tomba* di Tifone) a prestarsi come elemento strutturale di trapasso, costituendo l'inadeguato termine di paragone («fia poco») a ciò che il poeta si accinge a dire.

Con iperbole encomiastica egli proclama infatti che quella «vetusta fama» (e forse, implicitamente, la stessa ode del principe dei lirici corali, che la celebra in onore di Ierone) sarà eclissata dalle illustri sepolture ove riposa-

---

<sup>70</sup> Evidentemente erronea l'interpunzione del testo edito dal Maier e ripreso dal Basile, che pone punto e virgola in fine del v. 52, là dove sia **Flc**<sub>2</sub> sia **X** non recano segni. La pausa – due punti – va invece posta al v. 53 dopo «tonando», sulla scorta ancora di **Flc**<sub>2</sub> (**X**, assai trascurato nella punteggiatura, qui non presenta alcun segno).

<sup>71</sup> Tale non perché «la fama dell'Etna» sia superata «da quella del monte su cui sorge Gerace», come chiosa il Maier; né in quanto segno della «sofferenza di Tifeo (da cui scaturiva la lava etnea)» (Basile). Si tratta di rabbia impotente per la sconfitta: e alla tomba tormentosa di un vinto saranno contrapposte altre gloriose sepolture di vincitori.

no gli eroi di casa Ventimiglia, autori di quelle gesta gloriose «Onde Ierace e quella nobil terra / Meno apprezza i giganti al sasso avinti» (vv. 66-67):

Altro men fero<sup>72</sup> monte, il petto e 'l grembo,  
La 've Imera il bel corso affretta e rompe,  
A te di rose infiora e di ligustri; 60  
Altri vedrai sepolcri e sacre pompe  
Con varie<sup>73</sup> insegne tolte a duci illustri  
Che già rapì di guerra oscuro nembo:  
E, da le verdi falde al nero lembo  
Del gran mare african, l'imprese eccelse 65  
Onde Ierace e quella nobil terra  
Meno apprezza i giganti al sasso avinti.  
Vedrai quei tempi ove<sup>74</sup> il suo regno scelse,  
Del ciel discesa, la Vittoria in guerra,  
Per cui fur Greci e Mauri<sup>75</sup> e sparti e vinti, 70  
E Franchi avversi in tanta<sup>76</sup> gloria estinti:  
Né fan sì glorioso o bel trofeo,  
Spargendo i fochi, Encelado e Tifeo  
Del lor sangue dipinti,  
Od altro cui gran peso aggrava e serra, 75  
Né 'l vede il sol quanto s'avolge<sup>77</sup> et erra.

Lo schema contrastivo ricalca, variandolo, quello posto in opera nella *Pyth. I*: alla terribile magnificenza ignea dell'Etna, all'ergersi virilmente contumace della sua «antica fronte», si contrappongono – femmineamente invitanti – «il petto e 'l grembo» cosparsi di fiori (in onore alla Musa veniente) delle Madonie, feudo dei marchesi, e un paesaggio montano di ridenti amenità.<sup>78</sup> Ma la correlazione oppositiva – retoricamente scandita, nella

---

<sup>72</sup> Flc<sub>2</sub> *fiero*

<sup>73</sup> Flc<sub>2</sub> *Di uarie*

<sup>74</sup> Flc<sub>2</sub> *onde*

<sup>75</sup> Flc<sub>2</sub> *Mauri e Greci*

<sup>76</sup> Flc<sub>2</sub> *a tanta*

<sup>77</sup> X *l'auolge*

<sup>78</sup> La perifrasi geografica comparativa (vv. 58-60) non indica «il monte su cui sorge Gerace (oggi Geraci Siculo), signoria di Giovanni III, presso il fiume Imera – ora Salso [...] – presso Palermo» (Basile). Definisce piuttosto le prime e amene pendici settentrionali delle Madonie, prossime al mare e delimitate a Occidente dal corso inferiore dell'Imera (oggi Fiume Grande), che il v. 59 descrive appunto come prossimo alla foce (e si tratta appunto del corso d'acqua che, secondo Strabone, *Geogr.* VI, 2, 1, divide la Sicilia occidentale dall'orientale; Pindaro lo ricorda proprio in *Pyth. I*, 79-80a come il luogo della grande vittoria di Ierone sui Cartaginesi).

prosecuzione dell'allocuzione diretta alla propria canzone itinerante, dalla ripresa dello stesso modulo del futuro autoptico variato ora da un segnale anaforico di radicale alterità (vv. 58-68) – viene in tal modo svuotata di ogni implicazione ideologico-religiosa sottesa al mito greco (caos tellurico contro ordine olimpico; disarmonia contro armonia; Tifone vinto e prigioniero-Zeus vincitore che regna sulla montagna e sulla ferace pianura), spostandosi sul neutro piano paesistico e geografico, in una dimensione puramente spaziale. Tutta la tensione dialettica si trasferisce invece sull'asse temporale e al falso contrappone ora il vero: la favoleggiata tomba del vinto Tifone (emblema di «grave scorno», o al più dubbio «trofeo» di dèi falsi e bugiardi) ai reali, visibili e tangibili, *sepolcri* dei vittoriosi Ventimiglia; le menzognere finzioni di una «vetusta fama» alle vere imprese storiche compiute dagli eroi della illustre famiglia siciliana; il mito alla storia; la falsa religione pagana alle «sacre pompe» cristiane. Il contrasto arriva a coinvolgere natura e cultura: dal grandioso sublime geologico, dal monumento di natura rappresentato dal vulcano (con le metafore architettoniche che abbiamo visto) si approda ai monumenti e agli edifici eretti dall'uomo a perenne memoria dell'epica sublimità di gesta eroiche.

Come non di rado avviene con le odi pindariche, l'oscurità della canzone (che ha qui indotto gli esegeti a un prudente silenzio) non è dovuta a una intenzionale scelta di ermetismo, ma dipende dal carattere estremamente circostanziato e insieme rapidamente allusivo dei riferimenti a luoghi e fatti ben noti al committente, e per lui lusinghieri.

Non pare arbitrario dedurne, tornando per un momento ai due tempi di composizione del testo, che questa IV stanza segni per l'appunto la ripresa dell'*iter* compositivo e direttamente consegua alle indispensabili informazioni relative alle glorie di casa Ventimiglia di cui il Tasso accusa ricevuta nella già esaminata missiva dell'agosto 1590 (n. 1269).

La tomba-prigione che seppellisce l'oltracotata schiatta dei giganti (v. 73) non può dunque competere con il mausoleo dei Ventimiglia che a Castelbuo-

---

si). Qui, nella valle del Póllina, a una decina di chilometri dal mare e a venti da Cefalù, sorge Castelbuono (423 metri s.l.m.), luogo natale e residenza del marchese, nonché sede del mausoleo di famiglia cui alludono i vv. 71-76 (Geraci si interna nella stessa valle a una quota molto più elevata). Sui luoghi il Tasso poteva aver ricevuto qualche ragguaglio dall'Oddi, che vi si era recato nel 1588. Ma su di lui opera certamente l'esigenza, via via acuitasi nelle ultime opere, di collocare la verità di eventi o testimonianze storiche nella cornice di uno spazio reale (per questo aspetto cfr. Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla 'Gerusalemme conquistata' di T. Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, in particolare il cap. *Il poeta "geografo" e "storico"*, pp. 85-96).

no occupa per intero, nella chiesa di San Francesco, la cappella dedicata a Sant'Antonio.<sup>79</sup> Attraverso tale paragone il Tasso introduce finalmente il tema encomiastico-celebrativo, che tanto a lungo aveva differito (altro aspetto piuttosto eccezionale della canzone). Oggetto dell'epinicio moderno sono gli storici trionfi bellici gloriosamente riportati in un lungo volgere di secoli da una stessa stirpe: ne fanno fede «le varie insegne» strappate ai nemici (come dimostreremo, i vv. 62-63 evocano con tempestosa immagine omerica un'epopea quattrocentesca). La loro concreta "visibilità" – il *vedrai* rivolto alla Musa che, pur nel trapasso dal paesaggio alla storia, correla la III stanza alla IV – anche documenta, con ritorno dalla dimensione storica a quella geografica, la latitudine e l'estensione spaziale delle «imprese eccelse», la vastità dell'azione militare e politica svolta dai Ventimiglia in uno scenario aperto sul Mediterraneo. Muovendo in un remoto passato dalla Sicilia, dalle «verdi falde» del riconquistato feudo di Geraci, in età normanna avamposto nella lotta contro l'Islam, le ambizioni del casato si erano proiettate fino «al nero lembo del gran mare african» (v. 64): e già nel contrasto cromatico degli epiteti viene evocata l'irriducibile alterità razziale e religiosa all'origine di uno scontro di civiltà, l'epopea del passaggio in Terrasanta.

Lo spunto può essere stato fornito ancora una volta da Pindaro, il quale si serve della vittoria agonistica di Ierone per esaltarne i trionfi bellici sui Cartaginesi a Imera e sui Tirreni a Cuma (*Pyth.* I, 71-80). Il vate tebano presenta tali successi come episodi di un unico grande scontro che oppone la civiltà greca ai barbari, e li assimila con forzatura propagandistica alle epiche vittorie della grecità continentale coalizzata contro i Persiani. Così, attraverso il mito della gigantomachia, conferisce ai trionfi del signore di Siracusa un

---

<sup>79</sup> La fece sontuosamente erigere il primo marchese di Geraci, quel Giovanni I ricordato in seguito come il più illustre tra gli avi di Giovanni III nel secolo precedente. Il progetto architettonico della grande cappella a pianta ottagonale, e forse anche alcune delle parti scolpite, vengono attribuite a Francesco Laurana (cfr. Ettore Magnano di San Lio, *Castelbuono capitale dei Ventimiglia*, Catania, Maimone, 1996, pp. 44-45; Orazio Cancila, *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*, Palermo, Associazione no-profit Mediterranea, 2010; Id., *Nascita di una città. Castelnuovo nel sec. XVI*, Palermo, Associazione no-profit Mediterranea, 2013; Id., *I Ventimiglia...*, cit., I, p. 184). Per disposizione testamentaria del committente (che morì prima del compimento dei lavori), sul suo sepolcro avrebbero dovuto vegliare – e per qualche tempo lo fecero – i due splendidi arieti bronzei siracusani, attribuiti alla scuola di Lisippo, del castello Maniace (il marchese li ricevette in dono nel 1443, dopo aver represso con machiavellica espeditezza la rivolta di Siracusa, e diede ordine di trasportarli a Castelbuono). – Il tema della cappella funebre gentilizia «ch'adorni i sacri tempi / fé di novi sepolcri, e 'n bianchi marmi / spiegò l'insegne e l'armi, / e giunse a' chiari nomi e fama e luce», era già stato svolto dal Tasso nella canzone al conte di Paleno, Matteo di Capua (*Rime*, 1471, 1-36); e ancora sarà ripreso nella canzone al principe di Venosa (*Rime*, 1598): testi che con il presente mostrano non poche analogie.

significato cosmogonico: la potenza luminosa dell'ordine olimpico che prevale sull'oscurità del caos tellurico.

Il Tasso, rifiutando il mito, trasferisce però sul piano ideologico delle credenze religiose la stessa tensione, nel conflitto tra vera fede ed eresia, tra Cielo e Inferno. Al posto dei «giganti al sasso avinti» egli pone gli infedeli. Per mettere l'accento sulla legittimazione celeste che arride alle *armi pietose* dei Ventimiglia, è costretto a interpretare tendenziosamente le vicende storiche. Il fastoso sacrario («sacre pompe») della stirpe, ospitato in terra consacrata (il plurale «quei tempi», v. 68, dilata gli spazi), riconverte controriformisticamente l'immagine dei templi pagani dedicati alla Vittoria. La aligera e pin-nigera figlia di Acheronte e Stige, che proprio nella gigantomachia soccorre Zeus, con imperscrutabile giudizio «e coelo devolans ad eos, qui suis ornare successibus vellet», redenta da ogni ombra di gentilità e ormai tramutata in statica allegoria barocca, prende stabile dimora in un tempio cristiano. Lo elegge anzi a «suo regno», emblema del favore celeste che sempre arrise alle pie gesta dei signori di Geraci.<sup>80</sup>

Il lampeggiante *excursus* storico che segue, compendia i cinque secoli di storia vantati dai Ventimiglia, i quali, come il Tasso aveva appreso da Giovanni III, si proclamavano discendenti degli Altavilla.<sup>81</sup> Esso si ramifica in due momenti: alla presunta fase normanna e alto medievale risalgono le lotte, sostenute nelle Puglie e nell'isola, contro Bizantini e Arabi («Greci e Mauri», v. 70: e il binomio associa i popoli di un Oriente dottrinalmente alieno: o infidamente eterodosso,<sup>82</sup> o apertamente infedele). A una successiva fase trecentesca e quattrocentesca (che si prolunga fino all'età moderna) fanno invece riferimento le vittorie riportate contro «Franchi avversi in tanta gloria» (v. 71): non i Normanni (come chiosa il Basile),<sup>83</sup> bensì gli An-

---

<sup>80</sup> La lezione *dal ciel discese* delle edd. Maier e Basile è un refuso.

<sup>81</sup> In realtà, come è stato dimostrato dal Cancila (*I Ventimiglia...*, cit., I, pp. 13-18), l'origine del casato è ligure e le sue fortune in Sicilia non sono anteriori all'età Sveva e alla metà del Duecento. La leggenda mirava evidentemente a stabilire una immaginaria continuità storica tra i principali feudi della famiglia, concentrati soprattutto nelle Madonie, e i loro antichi signori.

<sup>82</sup> Cfr. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, VI, 19, 1-6 «E l'isola del foco, e 'l monte adusto / mirâr la gloriosa antica insegna [degli Altavilla], / sottratti al giogo pur del greco Augusto, / mentre il torto cammino errando ei segna: / e d'ubbidir, quasi tiranno ingiusto, / al vicario di Cristo il reo disdegna».

<sup>83</sup> L'ellittico sintagma sottintende, all'opposto, che una stirpe originatasi dai Normanni conquistatori dell'Italia meridionale si trovò a combattere contro dei Francesi sentiti come invasori e usurpatori venuti a contendere ai discendenti degli Altavilla un dominio tanto gloriosamente e legittimamente acquisito (perciò gli invidi Angiò sono detti «avversi in tanta



gioini. A partire infatti dalla lunga stagione di conflitti innescata dal Vespro Siciliano fino alla trionfale entrata in Napoli, nel 1443, a fianco di re Alfonso, del più illustre rappresentante storico del casato (quel Giovanni I, di cui vengono in seguito magnificate le gesta), gli Angiò furono costantemente contrastati e combattuti dai Ventimiglia, partigiani fedeli (con rare eccezioni) degli Aragonesi. E tale politica scelta di campo antifrancese, nello scontro tra le nazioni dell'Europa cristiana, sottintende anche il perdurare nel presente di una fedeltà feudale nei confronti della cattolica monarchia assolutistica degli Asburgo.

La comparazione tra storia e mito, tra *trofei* reali e *trofei* immaginari,<sup>84</sup> già enunciata ai vv. 55-57 e 64-67, viene iperbolicamente ripresa nei conclusivi vv. 72-76. L'estensione del tempo storico attraversato dall'eroica stirpe trova corrispondenza nella dilatazione dello spazio geografico nel quale le sue gesta si proiettano. Ben oltre i limiti del mondo mediterraneo evocato da Pindaro, lo scenario è ora quello vastissimo dell'intero globo terrestre, solo dall'età moderna conosciuto in tutta la sua latitudine, non per caso

---

gloria»). La dominazione angioina dell'isola coincise infatti con l'esilio in Liguria del conte Enrico Ventimiglia, il quale aveva preso parte alla rivolta filo sveva di Corrado Capece: la ribellione, presto sedata dopo la sconfitta di Corradino a Tagliacozzo (1268), costò al conte la perdita e lo smembramento del feudo di Geraci (cfr. Cancila, *I Ventimiglia...*, I, pp. 19-21). Il nipote di lui Francesco (1285-1338) venne reintegrato nei possedimenti siciliani da Federico III d'Aragona, e quando nel 1313 da Napoli ripresero le incursioni sulle coste siciliane si segnalò respingendo (1316) un tentativo di invasione angioina a Marsala (*ivi*, pp. 31-45). Il participio «estinti» sembra suggerire l'esito finale di una lunga tenzone.

<sup>84</sup> I vv. 72-75 richiedono qualche chiarimento: nella battaglia di Flegra, contro Encelado che fuggiva, Atena scagliò tutta l'isola di Sicilia (è la tradizione cui fanno riferimento Virgilio, *Aen.* III, 578-580 e Orazio, *Carm.* III, 4, 53-58; 73-76: luogo, quest'ultimo, citato per esteso dal Lonicerus nel suo commento a *Pyth.* I). In un sonetto a Orazio Feltrò (*Rime*, 1472, 4-8), il Tasso, affermando di nascondere in cuore la «trionfale imago» del Regno di Napoli (che in realtà, in quanto parte dell'Impero spagnolo, è *imago mundi*), ne definisce così l'estensione delimitata a Oriente e a Occidente dai due mari: «[...] e tolto il velo, / Orazio, al fin vedrai, di quanto io celo, / non d'Adria il sen turbato, o 'l sen profondo / dov' Encelado scote il grave pondo, / ma la fervida arena [...]» (Encelado è qui sepolto sotto il Vesuvio). Cfr. inoltre *ivi*, 1474, 1-5. Per i fenomeni del vulcanismo in Campania e Sicilia Torquato tiene certamente presente Strabone, *Geogr.* V, 8-9, dove sono citati i versi della *Pyth.* I. Il geografo antico fornisce una spiegazione razionalistica, riconducendo a cause scientifiche le esalazioni di zolfo, fuoco e acque calde della Campania, ma aggiunge poi: «Alcuni ritengono che per questo motivo la regione di Cuma sia stata chiamata anche Flegrea e che siano le ferite dei Giganti colpiti dal fulmine a provocare queste esalazioni di fuoco e di acqua» (Strabone, *Geografia. L'Italia (Libri V-VI)*, a cura di A.M. Biraschi, Milano, BUR, 2007<sup>o</sup>, V, 6, p. 179). A questo luogo mi pare vadano ricondotti i vv. 73-74 della canzone, con la lava metaforicamente assimilata al sangue che sgorga dalle ferite.

coincidente con quella del dominio spagnolo. E significativamente nel verso finale l'atto della percezione visiva – in precedenza sempre coniugato al futuro, quale annuncio – si pone, qui e ora, al presente, nella prospettiva dominatrice e universale dell'astro diurno, chiamato a testimone supremo, assoluto nel suo infaticabile corso («Né 'l vede il sol quanto s'avolge et erra»)<sup>85</sup>

Nella V stanza il poeta preannuncia alla canzone-nave il termine del lungo itinerario e l'approdo alla sua destinazione, dove verrà accolta (motivo che potrebbe ricordare l'attacco della *Pyth.* IV) e dove essa, che nella sua metaforica e metamorfica natura è anche – non dimentichiamolo – una mobile e messaggera “statua di parole”, potrà trovare infine ospitalità e degna collocazione. Non è un caso che qui venga evocata una architettura di regale dignità, l'«eletto albergo» del munifico committente-collezionista e, sullo sfondo di questa, la figura del marchese che la abita e soltanto ora entra – fuggevolmente – in scena, appena oltre la metà del componimento a lui dedicato:<sup>86</sup>

Quivi ti raccorrà l'eletto albergo  
Del buon<sup>87</sup> nepote d'alti eroi normandi,  
Che vince di Ieron l'antica reggia; 80  
E mentre, o Musa, l'ali intorno spandi  
Girando il mar che presso i lidi ondeggia,  
Lascia le prime meraviglie a tergo,  
E porta il mio pensier, ch'inalzo et ergo,  
Dove il novo Giovanne<sup>88</sup> aguaglia il padre 85  
Di gloria, e gli avi, e quel che tutti avanza.<sup>89</sup>  
E ne rinnova il nome, il pregio<sup>90</sup> e l'arti,  
E i fatti insieme, e le virtù leggiadre:  
D'animo, di valore, e di sembianza

---

<sup>85</sup> Ripristino la genuina lezione dei manoscritti (il testo Solerti: *Né vede il sol quando l'avvolge ed erra*). Solo per un errore materiale del fallosso copista, X legge *l'auolge*: errore che evidentemente genera l'infelice emendamento congetturale del testo vulgato. Cfr. *Rime*, 1594, 4: «oltre le vie dov'ei [il sole] s'avvolge ed erra».

<sup>86</sup> Anche per questo anomalo differimento il Tasso trovava una probabile legittimazione nell'autorità di Pindaro: nella *Pitica* I, eccezionalmente, la prima menzione del vincitore Ierone non compare prima del v. 32.

<sup>87</sup> Fl<sub>2</sub> *gran* (la lezione evolutiva di X attenua discretamente un epiteto non ancora giustificato dalle azioni del giovane Giovanni III).

<sup>88</sup> Fl<sub>2</sub> *Giovanni*

<sup>89</sup> Fl<sub>2</sub> *e tutto quel ch'auanza*

<sup>90</sup> Fl<sub>2</sub> *i nomi, i pregi*

Simile a lui che, in quelle o in<sup>91</sup> altre parti,  
Sardi, Traci, Africani ancisi e sparti 90  
Lasciando, al cielo ascese, e forte e giusto,  
De l'auree spoglie d'Oriente onusto.  
E s'ei vorrà pregiarti,  
Dilli ch'io vivo, e per continua usanza  
D'empia morte m'affida alta speranza.<sup>92</sup> 95

Il viaggio nello spazio, divenuto anche – nella stanza precedente – un viaggio nel tempo attraverso le glorie plurisecolari dei Ventimiglia, mette capo nell'edificio che simbolicamente rappresenta la storia della illustre schiatta: il castello avito di Castelbuono, dimora «del buon nepote d'alti eroi normandi» (e la perifrasi genealogica del v. 78 ha appunto la funzione di richiamare mellifluamente quella storia, nonché la gloriosa antichità del lignaggio, mentre di nuovo istituisce un paragone – d'ordine architettonico, questa volta – con i regali splendori dell'antica Siracusa dominata da Ierone o forse con la città di Etna da lui fondata, e di cui Pindaro parla sempre nella *Pyth.* I, 61-70).

Dall'Oddi il Tasso poteva aver appreso che il marchese, attuando un disegno già concepito dal padre Simone e prima ancora dall'avo paterno, era impegnato (a dispetto del dissesto che affliggeva le finanze della famiglia) in una ambiziosa ristrutturazione del medievale e arcigno maniero avito, che veniva trasformandosi proprio in quegli anni in un palazzo rinascimentale degno di una corte marchionale, con signorile decoro di spazi e di arredi, con parco e fontane; e ciò contestualmente a una complessiva risistemazione urbanistica di Castelbuono.<sup>93</sup>

La Musa sospesa nel suo avventuroso periplo<sup>94</sup> viene ora esplicitamente invitata a lasciare «le prime meraviglie a tergo»: a oltrepassare cioè, non lasciandosene distrarre oltre (allusione alla singolare struttura “divagante” della canzone), il meraviglioso di natura per prendere finalmente terra approdando alla storia degli uomini. Se infatti nella stanza precedente, con fulmineo quanto arcano sommario, le gesta nel tempo di una intera stirpe erano state concentrate in un unico simbolico luogo per essere nel loro in-

---

<sup>91</sup> Flc<sub>2</sub> in quella, e 'n

<sup>92</sup> Flc<sub>2</sub> M'affida contra morte altra speranza

<sup>93</sup> Cfr. Magnano di San Lio, *Castelbuono capitale dei Ventimiglia*, cit.; Cancila, *Nascita di una città...*, cit., specialmente pp. 419-517.

<sup>94</sup> La temporale dei vv. 80-81 è ripresa evidente del motivo della canzone-nave introdotto nei vv. 14-38. La metafora del v. 80 («l'ali intorno spandi») rimanda all'ambito nautico – le vele come ali – e ricalca Virgilio, *Aen.* III, 520 «tentamusque viam et velorum pandimus alas».

sieme abbracciate nella prospettiva postuma e commemorativa di un funebre mausoleo; in questa, secondo il consueto procedere tassiano dall'universale al particolare, dal confuso al distinto, non più lo sguardo della canzone in movimento, ma «il pensiero» del poeta si volge infine a individuali esistenze che si staccano dallo sfondo e, nella stessa identità onomastica, postulano una virtuosa continuità tra le generazioni. Il discreto encomio assimila il non traligante rampollo Giovanni III al padre e all'avo.<sup>95</sup> Ma soprattutto al più illustre degli antecessori storici (e non meramente leggendari), il conte Giovanni I (1383 ca.-1474 ca.) che nella sua lunghissima vita fondò le vere fortune del casato servendo fedelmente come condottiero, amministratore e ascoltato consigliere politico la corona aragonese, e venendone ricompensato (1436) con il prestigioso titolo marchionale. È sulla vita di questo quinquagesimo che si appunta l'attenzione del Tasso, e non soltanto per ragioni esteriormente encomiastiche. La concisione "pindarica" della rievocazione, compensata dalla sua densità, mira a conferire un valore esemplare al suo epitaffio. I «fatti» (v. 87) storici che vi sono elencati, disposti in un certo ordine e accuratamente selezionati, tendono ad attribuire una forte coerenza ideologica al glorioso operato dell'avo, proprio nel segno di quelle *armi pietose* che già in precedenza erano sembrate aleggiare come un blasone di nobiltà nella rappresentazione del sacrario della stirpe.

Pare assai verosimile che Giovanni III avesse trasmesso al Tasso, tra le altre «informazioni», anche una trascrizione della lunga epigrafe commemorativa, dettata in latino umanistico da Lucio Marineo Siculo nel 1497, che fregia il sepolcro del condottiero nel mausoleo di Castelbuono. Questa appare suddivisa in tre momenti, individuati privilegiando le aree geografiche teatro delle azioni belliche più che la mera cronologia degli eventi.

Si comincia con le imprese giovanili compiute in difesa dei diritti della corona aragonese, e in particolare del giovane Martino I, nelle due isole

---

<sup>95</sup> Il padre di Giovanni III, Simone II (e non, come chiosa il Basile, Giovanni II, che ne fu invece l'avo, morto nel 1553), prese parte alle campagne militari contro i Turchi e, in quanto grande feudatario, comandava e provvedeva ad armare un contingente di cavalieri pronto a contrastare le incursioni dei pirati barbareschi (cfr. Cancila, *Nascita di una città...*, cit., II, 5. *I cavalieri di Simone II*, p. 225 e ss.). Sempre leale alla corona di Spagna, partecipò alla guerra in Fiandra e combatté a San Quintino. Morì prematuramente nel settembre del 1560, lasciando la moglie Maria e i figli Giovanni e Giulia – poi morta in età infantile – in difficili condizioni economiche.

maggiori: in Sicilia prima,<sup>96</sup> poi in Sardegna contro i ribelli.<sup>97</sup> Al centro si collocano i successi del condottiero impegnato dal 1435 al 1443 al servizio di Alfonso V il Magnanimo nella lunga guerra combattuta nell'Italia meridionale contro gli Angioini e i loro alleati. E proprio questo centrale capitolo, testimonianza di una lotta tra dinastie cristiane per il predominio sull'Italia del Sud, il Tasso mette in ombra, liquidandolo, e quasi giustificandolo, nella precedente criptica allusione ai «Franchi avversi in tanta gloria» (v. 71).<sup>98</sup> Le *res gestae* del condottiero tramandate dall'epitaffio si concludono però significativamente con le sue imprese d'oltremare: contro i Turchi nel 1444, quando fu inviato in Grecia da Alfonso al comando di una flotta e di truppe

---

<sup>96</sup> «IN SICILIA NONDVM XIII AETATIS ANNVM PRAETERGRESSVS / CVM MARTINVS REX MVNITISSIMARVM CIVITATVM / OPTIMATVMQ(VE) PLVRIVM DEFECTIONE PREMERETVR PRINCEPS / IPSE TVENDAE REGIAE MAIESTATIS EORVM FVRORI RESTITIT / PROGRESSVSQ(VE) REFRENAVIT». Il Ventimiglia viene qui presentato come il primo tra gli aristocratici a schierarsi con Martino I nel frangente di una delle ricorrenti ribellioni baronali contro il sovrano incoronato a Palermo nel 1398. Secondo il Cancila l'episodio potrebbe risalire al 1403-1405, quando il conte aveva però ormai vent'anni (*I Ventimiglia...*, cit., I, pp. 103-104). Il testo dell'iscrizione tuttavia suggerisce che egli giovanissimo (non ancora quindicenne) subito contrastasse energicamente gli oppositori del nuovo re quando nel 1392-1394 i quattro vicari del regno, con tutti i loro seguaci, non ne riconobbero l'autorità, e città come Messina e Catania si rivoltarono (in tal caso bisognerebbe anticipare solo di qualche anno la comunque incerta data di nascita del conte). Il rilievo non è superfluo, perché conferma la genuinità della lezione di **X** in *quelle e in altre parti*, v. 89 (il testo Solerti: *in quella*): dalla circoscritta dimensione insulare della Sicilia e della Sardegna (*quelle [...] parti*) la vittoriosa azione militare si estenderà poi trionfalmente alle sponde orientali e meridionali del Mediterraneo.

<sup>97</sup> «XXIII ANN(VM) AGENS CVM IN SARDINIAM CVM MARTINO / REGE MARTINI FILIO TRAIECISSET IMPERIO IN EXERCITV REGIO / SIBI DELATO ET VIVO ET MORTVO REGI SVO OPERAM DEDIT / REBELLESQVE OMNIA EVERTERE AC DIRIPERE CVPIENTES / DELEVIT REGNVMQVE PACAVIT». La spedizione che sottomise la Sardegna agli Aragonesi ebbe luogo nel 1409 (il re morì prematuramente proprio a Sanluri il 25 luglio di quell'anno). Al comando di una squadra di venticinque armati, una milizia feudale propria, il conte si distinse per coraggio e fu uno dei principali artefici della brillante vittoria.

<sup>98</sup> Non dovette invece sfuggirgli il ruolo di difensore della chiesa assunto da Giovanni I («VEXILLIFER S(ANCTAE) ECCLESIAE NON SEMEL DIVERSIS TEMPORIBVS CREATVS / FRANCISCVM SFORTIAM ET IACOBUM PICCININVM ALIOSQ(VE) DVCS FORTISSIMOS / VIRTUTE ET SCIENTIA REI MILITARIS SVPERAVIT SAEPIVSQUE FVSIS ET PROFLIGATIS / EORVM COPIIS VIRIBVS FRACTIS AFFLICTAS FORTVNAS OPESQ(VE) PONTIFICVM ROM(ANORUM) / SVBLEVAVIT AGRVM PICENVM CIVITATESQVE PLVRES IIS RESTITVTIVM LIBERTATEMQUE / ECCLESIAE ROM(ANAE) AC DIGNITATEM TVTATVS EST»). Ma questo aspetto, trasferito alla lotta contro gli infedeli «Traci» e «Africani», viene sublimato nella finale beatificazione del pio condottiero (vv. 90-92).

di terra per riconquistare Atene e Neopatria, e dovette poi accorrere in Epiro in difesa di Carlo II di Tocco, il cui principato si trovava sotto la minaccia dell'avanzata Ottomana;<sup>99</sup> contro il re di Tunisi nel 1432, a capo della spedizione che mirava a stabilire una testa di ponte a Gerba. Benché il successo si rivelasse effimero e la posizione venisse presto abbandonata, il Ventimiglia in un memorabile assalto mise in rotta il nemico, riportandone alcune delle trionfali e «varie insegne tolte a duci illustri» (vv. 61-62) esposte nel mausoleo famigliare.<sup>100</sup>

Non è casuale che il fulmineo catalogo di vittorie, in gloriosa *climax*, su «Sardi, Traci, Africani» presenti l'identico ordine; né che infine, disviluppato dal mondo fallace, «e vinti e sparti / Lasciando» (e il verbo fortemente inarcato riprende «lascia» del v. 82) quei nemici della fede, il pio eroe, «e forte e giusto», goda il premio del suo agire nella gloria celeste: alla quale «ascese», in una sorta di controriformistica apoteosi, «de l'auree spoglie d'Oriente onusto», sorta di novello Goffredo, o di Cacciaguida pronto a compiacersi nella fronda sua, indicandole nel medesimo tempo esemplarmente la via.

In questo destino la Musa pindarica del Tasso sembra voler scorgere, e «scrivere», quel misterioso «segno» elettivo di tutta una stirpe oscuramente fatto balenare da principio (vv. 11-13). Dando prova di saper adeguare il discorso all'occasione stringendo in breve le fila di molti argomenti senza incorrere nel biasimo per la molesta sazieta che ottunde le rapide speranze

---

<sup>99</sup> «IN ORIENTE INSTRVCTISSIMO TVRCARVM IMPERATORIS EXERCITV CAROLVM / PRINCIPEM ACARNANIAE GENERVM SVVM AVITO AC PATRIO PRINCIPATV SPOLIARE / CONTENDENTIS PAVCIS COHORTIBVS PLVRIBVS PROELIIS DISSIPATO AC DELETO / EIVS IMPERATORIS CONATVS REPRESSIT CAROLVM PROPE PERDITVM IN PRISTINVM / STATVM DIGNITATIS CONFIRMAVIT EREXITQVE». Cfr. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, XXI, 134: «Gli africani trofei, le spoglie e l'armi, / le vittorie d'Epiro, ovver de' Sardi, / non pur fian degne di sublimi carmi / ne' tempi fortunati a venir tardi, / ma n'intagli Ierace i bianchi marmi, / in cui l'antiche imprese altri risguardi. / Ma sol Giovanni io scelgo, e solo ardisco / di farlo paragone al secol prisco».

<sup>100</sup> «IN AFRICA EIVS OPERA VIRTUTE CONSILIO ALFONSVS VSVS AD GERBINORVM / PONTEM REGE MAVRORVM BOFHERIO TVRPISSIME PVLISO INNVMERABILES POENE / EIVS COPIAS PROFLIGAVIT ADITVMQ(VE) AD ILLIVS REGNVM SIBI PATEFECIT». Le fonti parlano di un bottino di ventidue pezzi di artiglieria, della tenda con tutti gli arredi e delle insegne del re di Tunisi volto in fuga. Il marchese aveva dato disposizione che tutte le insegne da lui strappate ai nemici adornassero il suo sepolcro. Circa questa e tutte le altre imprese militari del Ventimiglia rimando all'ampio e informatissimo capitolo che gli dedica Cancila, *I Ventimiglia...*, I, pp. 95-186. Del resto il personaggio e la sua leggenda vivono ancora nell'immaginario popolare, se di recente Mimmo Cuticchio ha portato «lu marchisi», chiuso nella sua ferrigna e cozzante armatura, sulla scena del teatro dei pupi.



(secondo il precetto cardine della poetica pindarica esposto proprio in *Pyth.* I, 81-84), il poeta prepara con straordinaria finezza il trapasso all'ultima, sorprendente, parte della canzone.

Lo fa convocando con drammatico *pathos*, nel finale della stanza, la propria persona al proscenio, a fronte di quella del committente-destinatario, dietro la quale si dispone la lunga serie di avi illustri. Mentre si fa messaggiera tra loro, la canzone inaspettatamente avvia, quasi nei modi di un'epistola in versi, una lunga confessione autobiografica che per intero occupa le due stanze successive.

Il laconico, teso annuncio «Dilli ch'io vivo» (v. 94) nulla ha della privata comunicazione, magari venata di elegiaca mestizia: l'io-lirico entra in scena dominato da una febbrile tensione eroica che sola sostiene la sua caduca esistenza costituendone lo scopo ultimo. Un pensiero dominante, mai intermesso, dall'inesausto esercizio del quale soltanto, «per continua usanza»,<sup>101</sup> ricava il conforto e la fede («m'affida» v. 95) in una futura promessa di salvezza, dinnanzi all'angosciosa, disperata prospettiva «d'empia morte».

L'«alta speranza» che anima la residua vita del Tasso a Firenze, sul finire dell'estate del 1590, è quella di portare a compimento il poema riformato al quale ha consacrato l'intera esistenza cantando «de' pietosi eroi l'impresse e l'armi».<sup>102</sup> Ma essa non si esaurisce nella fiduciosa consapevolezza di poter intonare, con pacata coscienza, un *non omnis moriar*. È una speranza di redenzione che trascende la dimensione letteraria, che innalza e salva l'anima del poeta, nello *Streben* inesausto, al di sopra della morte: «empia» perché a essa è concesso, nel tempo, il potere di impedire l'adempimento di un voto e di un destino in cui risiede il più alto significato della propria vita.

Questo motivo autobiografico viene proseguito e sviluppato nella VI stanza. Eroico poeta, nuovo Orfeo, il Tasso vi si erge solitario, mentre in attitudine strenuamente agonistica, con tutte le forze combatte una guerra mortale contro ambigui quanto formidabili avversari d'ombra. Sospingendolo al limite estremo di resistenza, «la seconda morte» e «il Tempo avaro» più volte tentarono di travolgerlo e infine sommergerlo nel rovinoso fallimento, nel nulla di una morte prematura, di un «cieco oblio»:

---

<sup>101</sup> Il sintagma dice splendidamente la tensione che senza sosta alimenta la speranza e la vita dell'anima: assidua consuetudine, incessante e devota applicazione, abito e non abitudine che governa ogni pensiero, è solo attraverso di essa – attraversato da essa –, che il corpo vive.

<sup>102</sup> Tasso, *Gerusalemme conquistata*, I, 7, 8.

E perché ben due volte invida sorte  
M'abbia sospinto appresso il dubbio varco  
Ove Acheronte i' vidi, e i neri<sup>103</sup> chiostrì,  
Altre tante<sup>104</sup> ho ritratto il grave incarco, 100  
Come già Orfeo *passò*<sup>105</sup> gli orridi mostri  
Ch'eran d'intorno a le Tartaree porte:  
E vengo incontra a la seconda morte  
Di rime armato, e 'ncontra il tempo avaro  
Ch'ogni cosa mortal distrugge e rode:  
E premio è<sup>106</sup> nobil fama in duro campo. 105  
E con la Poesia se 'n vola a paro  
Ver me l'Istoria,<sup>107</sup> e qual di tuono<sup>108</sup> or s'ode  
L'alto rimbombo presso al<sup>109</sup> chiaro lampo,  
Né senza lor avrei rifugio o scampo.  
E s'averrà ch'al cieco oblio ritaglia 110  
Le care prede, abbia la grave<sup>110</sup> spoglia  
L'empio, ch'io solo avampo<sup>111</sup>

<sup>103</sup> Flc<sub>2</sub> *negri*

<sup>104</sup> Flc<sub>2</sub> *Altrettanto*

<sup>105</sup> Flc<sub>2</sub> *Si come Orfeo placò; X Come già Orfeo porto* (il Solerti accoglie la variante evolutiva di X – con l'avverbio di tempo a ristabilire l'anteriorità esemplare del mito –; ma poi, contaminando le lezioni dei due manoscritti, sostituisce l'errore evidente *porto* [forse dovuto ad anticipazione di *porte* 101] con *placò*. Riesce però difficile spiegarsi come da questa lezione abbia potuto prodursi l'errore del copista di X, mentre agevole è intuire le ragioni dell'insoddisfazione del Tasso: l'idea di pacificata armonia sottesa a *placò* contrasta infatti con la tensione agonistica che ispira questi versi, dove il poeta appare un Orfeo involontario e renitente [*m'abbia sospinto*, v. 97] che sfugge, lottando, alla morte per salvare la propria poesia-Euridice. Il paragone dei vv. 100-101 non è tanto correlato al momento della catabasi, quanto al ritorno alla luce dal regno della morte con il proprio corpo: e nel racconto di Virgilio – *Georg.* IV, 467-503, che Torquato qui tiene presente – il canto di Orfeo *placa* gli «orridi mostri» dell'Erebo a guardia delle «Tartaree porte» per aprirsi la via agli *intima Leti / Tartara*, non allorché, «iamque pedem referens casus evaserat omnis / redditaque Eurydice superas veniebat ad auras» (vv. 485-486). Si può dunque congetturare che l'incongruo *porto* nasca dal fraintendimento – assai verosimile sul piano paleografico – di un genuino *passò*, esprimente appunto l'idea del varcare, dell'oltrepassare – ma in direzione della vita – le *Tartaree porte* guardate dai mostri inferi).

<sup>106</sup> Flc<sub>2</sub> *premio è; X premio e* (quest'ultima lezione, accolta dal Solerti, non dà senso soddisfacente).

<sup>107</sup> Flc<sub>2</sub> *E per me poesia se 'n uola a paro / De l'alta Historia*

<sup>108</sup> Flc<sub>2</sub> *suono*

<sup>109</sup> Flc<sub>2</sub> *appresso il*

<sup>110</sup> Flc<sub>2</sub> *gente*

<sup>111</sup> Flc<sub>2</sub> *Ch'io nel desire auuampo* (*accampo* del testo Solerti, cui il Maier vanamente si sforza di trovare un qualche senso plausibile, procede da cattiva lettura di *auampo* X).

Di far a gli anni ingordi usata frode,<sup>112</sup>  
Sacrando a' veri nomi<sup>113</sup> eterna lode.

I casi e la condizione interiore dell'io-lirico si compongono in una sorta di grandiosa allegoria barocca, in cui le squallide rive d'Acheronte, invida Sorte, Morte (prima e seconda), il Tempo, Poesia e Istoria, il cieco Oblio rappresentano le *personae* di un conflitto correlato, per opposizione, al mito della gigantomachia. Nella irrevocabile puntualità del perfetto, torna, applicato ora alla funerea oscurità claustrale, al cieco carcere del mondo infero, quello stesso modulo autoptico («Acheronte i' vidi», v. 98) che aveva scandito nella vitale attesa del futuro l'avventuroso periplo della canzone-nave attraverso gli aperti spazi marini su cui di lontano si staglia l'Etna e l'isola ignota («Etna vedrai[...]», vv. 39 e ss.; 61; 68): e che aveva finito con l'assumere, sempre nell'incessante movimento della vita, lo sguardo impersonale, assoluto del grande occhio del cielo, testimone dell'esistente («Né 'l vede il sol quanto s'avolge et erra», v. 76).

Il poeta è in lotta con la morte: per due volte sospinto «appresso il dubbio varco», solo una irriducibile, ostinata volontà di vita gli ha consentito di reiterare «altre tante» l'atto del tornare indietro, del riemergere dal gorgo ritraendone in salvo, a prezzo di uno sforzo immane, il peso morituro della carne. È un eroico atto di ribellione il suo (la concessiva del v. 96 insinua che tanto più facile sarebbe stato arrendersi alla nemica di sempre, «invida sorte» che non cessa dal perseguirlo, per defraudarlo infine della gloriosa meta cui tutta la sua esistenza tende).

La morte vista in faccia non concede spazio a inganni consolatori: è l'Ade degli antichi, regno delle ombre con le sue dure frontiere. Involontario è stato l'avvicinarvisi. E il paragone con il cantore Orfeo – un Orfeo colto nell'attimo sospeso della risalita – sottintende essenzialmente un gesto di salvazione. Salvare Euridice significa per il Tasso salvare la propria poesia, vita della sua anima,<sup>114</sup> e insieme le gesta gloriose che vi sono cantate. Per essa il reduce

---

<sup>112</sup> **Flc**, *Di fare a gl'anni ingorda altera frode*

<sup>113</sup> **Flc**, *Lasciando à i ueri nomi*

<sup>114</sup> Torquato si paragona a «novo Orfeo» già in *Rime*, 756, 33-39. Ma il motivo è ripreso soprattutto nello scambio di sonetti con Ascanio Pignatelli (che si legge ora in Ascanio Pignatelli, *Rime*, a cura di M. Slawinski, San Mauro, Res, 1996, p. 105; nella parte inedita del testo Solerti data in luce dal Maier la risposta del Tasso è ordinata *Rime*, 1414). Nella proposta (*Sprezzi l'ira del Fato, ardita e franca*), incoraggiante il Tasso a resistere a tutte le sventure nonché alle sofferenze fisiche che lo prostrano, in virtù del dono apollineo, a lui tanto abbondantemente elargito, della poesia (ritenuta capace non solo di eternarne il nome, ma anche

dalla morte corporale, disposto a battersi fino allo stremo armato delle sue sole armi poetiche («di rime armato», v. 103), torna a rinnovare lo scontro<sup>115</sup> nell'intensità presente dell'atto vitale «incontra a la seconda morte / [...] e 'ncontra il Tempo avaro».

La *seconda morte* non allude, come suggerito dal Maier, «alla morte dell'anima, al pericolo della dannazione eterna». Nella canzone pindarica il Tasso

---

di vivificarne il corpo, aggiungendo un filo alla trama della sua precocemente consumata esistenza), il Pignatelli evoca nelle terzine il mito di Orfeo («Tu, ritogliendo a morte il tuo mortale / Col chiaro canto, a destin crudo e reo / Furi la spoglia ancor, lacera e frale. / E de l'Inferno di qua giù fatale, / questa Euridice tu, novello Orfeo, / Richiami a nova vita, et immortale»). Nelle note al testo, l'editore propone di intendere il riferimento a Euridice come una chiusa allusione all'anima sensitiva. L'ingegnosa spiegazione in chiave filosofica è approfondita e meglio chiarita da Domenico Chiodo, *Tasso poeta gentile*, Manziana, Vecchiarelli, 2018<sup>2</sup>, pp. 191-194. Interpreterei però più semplicemente la prima terzina del sonetto (risalente con ogni probabilità al soggiorno napoletano del Tasso tra il marzo e il novembre del 1588, poco dopo la fuga del poeta da Mantova che segnò un'importante svolta, e l'inizio di una nuova fase della sua attività poetica), come la constatazione – e l'auspicio – che l'esercizio finalmente libero dell'arte dei versi (proprio allora il Tasso cominciava a rimettere mano alla revisione del poema) non solo fosse atto a eternare il nome di lui, ma anche valesse a sottrarre il corpo, provato dalla sventura, a una morte prematura, rigenerandolo per effetto dell'entusiasmo poetico («che spirito accresce in debil carne e stanca», è detto al v. 8). Di qui l'equivalenza: mentre raggiunge l'immortalità della fama *col chiaro canto*, il poeta-Orfeo sottrae a morte anche la lacera e frale *spoglia*-Euridice: salva cioè sé stesso, il suo spento corpo, e insieme la sua poesia (*questa Euridice*), richiamata a *nova vita, et immortale*. Nella malinconica e bellissima risposta il Tasso offre un memorabile ritratto di sé, refrattario a ogni consolazione e facile speranza (anche Febo lo sta abbandonando). Fida ormai soltanto in «virtù prisca e fé canuta e bianca». E si presenta come uno sconfitto, un luttuosamente inconsolabile Orfeo che, se vuole riemergere dagli infernali abissi ove lo ha precipitato la sorte, è costretto a lasciare indietro una parte di sé, la sua terrena poesia di un tempo, *umile* e cara consorte che perdette la speranza di rivedere il cielo («E se di questi abissi uscir mi cale, / l'umil consorte mia, che 'l ciel perdeo, / rimiro a tergo e 'l lamentar non vale», vv. 9-11; *'l ciel è*, a mio parere, oggetto, non soggetto, come intende il Basile, il quale però giustamente vede in Euridice una figura dell'«arte poetica»). L'amico forse, vero emulo di Febo, e capace di una catarsi eroica come quella di Eracle, «quel che trasse indi Teseo» (il Pignatelli, quasi coetaneo del Tasso, aveva in gioventù praticato il mestiere delle armi), saprà propiziargli le deità inferre, riscattandolo e consolandolo da un dolore immedicabile, che lo incatena fino a minacciare la sua stessa vita: «placa il mio Pluto, e 'l mio dolor mortale», come dice l'ultimo, bellissimo verso. Il verbo è lo stesso attestato da Flc<sub>2</sub> al v. 100 della canzone, ma opposto lo stato d'animo. Alla traboccante e arresa amarezza dell'impotenza si sostituisce un eroico spirito agonistico disposto a perdere la vita stessa per salvare la poesia.

<sup>115</sup> «E vengo incontra» (v. 102) si carica di risolutezza guerriera e aggressiva, nell'idea dell'andare a cercare l'avversario, dell'assalirlo (in forte antitesi con le azioni precedenti, o passivamente subite – «m'abbia sospinto», v. 97 – o di faticosa resistenza: «ho ritratto...», v. 99).

mostra di accogliere la concezione, tutta greca, di una immortalità nell'immanenza, garantita unicamente dalla fama.<sup>116</sup>

Come il suo grande modello, Torquato sta qui proclamando la sua fedeltà al proprio *daimon*:<sup>117</sup> il poeta combatte per conquistare ai defunti protagonisti delle gesta eroiche (e a sé stesso che li celebra) la vita perenne della memoria, in fin che il sole risplenderà sulle sciagure umane (direbbe un altro cultore di Pindaro e del Tasso).<sup>118</sup> Anche se, nella prospettiva del Tasso ultimo, la fama in sé infine è nulla, e non può salvare: mentre solo l'esemplarità delle virtù morali che rifulgono nelle grandi azioni, fiammelle votive che guidano il cammino spirituale dell'uomo perpetuamente illuminando l'oscurità del mondo, valgono a riscattare la memoria dei mortali dall'oblio, in una promessa o anticipazione terrena dell'unica vera eternità.<sup>119</sup>

La *seconda morte* coincide dunque con il «cieco oblio» del v. 110. Suo alleato è «il Tempo avaro / Ch'ogni cosa mortal distrugge e rode» (vv. 103-

---

<sup>116</sup> L'idea che il ricordo delle grandi imprese sia perpetuato dal canto dei poeti e dai racconti è centrale in Pindaro e non per caso chiude (correlandosi a una esortazione alla liberalità) la *Pyth.* I, 89-100a; e cfr. anche *Pyth.* III, 104-115; *Ol.* IV, 10 e ss. (e molti altri luoghi si potrebbero citare).

<sup>117</sup> «Modicus apud modicos, magnus apud magnos ero. Fortunam [così il prudente traduttore cattolico rende δαίμον'] porro me complectentem semper animo meditabor, meoque in studio curabo. Quod si mihi teneras / divitias porrexerit Deus, in spem venio, posthac me inventurum decus. Nestorem, Lyciumque Sarpedonem, hominum memoria, per sonoras odas, quas sapientes fabri poëtae compegerunt retinet. Virtus demum, quae ex solis carminibus agnoscitur, in saecula durat, quo non cuivis aditus facile patet» (*Pyth.* III, 107-115 nella versione del Lonicerus, pp. 351-352).

<sup>118</sup> Non escludo che proprio tale adesione ai valori ideali di Pindaro, insieme al carattere audacemente sperimentale della canzone, possano averne decretato l'esclusione sia dall'edizione Marchetti 1593 delle *Rime* d'encomio, sia dalla progettata *Terza Parte*.

<sup>119</sup> «Pietà, giustizia, fede, amiche scorte / saran del nobil duce a' certi passi: / così l'uom vince la seconda morte, / e sale al ciel pria che la spoglia ei lassi. / Fama mortal che le Caucasae porte / sorvoli, e quel gran monte indi trapassi, / ed oltre il Gange nuoti [allude a Alessandro il Grande], al fine è nulla: / spesso è meglio il morir ignoto in culla» (*Gerusalemme conquistata*, XX, 146). «Ecco, chi saldo pare è quasi un vetro, / E di color che sono sol ci rimane il suono, / E la Fama, che parla in guisa d'ombra: / L'altre cose la Morte e 'l Tempo sgombra» (*Rime*, 1435, 122-126). «La fama che invaghisce a un dolce suono / voi superbi mortali, e par sì bella, / è un ecco, un sogno, anzi del sogno un'ombra, / ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra» (*Gerusalemme liberata*, XIV, 63 5-8). E anche questa è sapienza dei Greci: «Ma Pindaro, greco poeta, disse che l'uomo era sogno de l'ombra: puossi dir meno? o si può con maggiore smoderamento più diminuire la nostra dignità?» (*Lettere di T.T.*, cit., III, n. 749, pp. 135-136; il riferimento è a *Pyth.*, VIII, 95).

104).<sup>120</sup> Nella metaforica battaglia, aspra e senza quartiere («in duro campo», v. 105), il *premio* che corona il vincitore è «nobil fama»: la fama – questo significa l’epiteto – delle azioni virtuose, che trionfano dell’oblio e del Tempo. Soltanto il testo restaurato consente di comprendere il valore di *gnome* proprio del v. 105.<sup>121</sup>

A questo punto l’allegoria eroica del poeta in lotta per riportare alla luce il proprio capolavoro si arricchisce di nuove personificazioni, traducendosi con inatteso trapasso in una esplicita dichiarazione di poetica concernente la *Conquistata*.

Alate presenze, inseparabile coppia gemellare, *a paro* volano ora in suo soccorso («ver me», v. 102), combattono per lui strenuamente impegnato nell’agone nuovo e antico del poema eroico, *Poesia e Istoria* (la personificazione allegorica obbliga alle maiuscole, che, almeno per il secondo membro della coppia, trovano conferma in **Flc**<sub>2</sub>). Se il fulgore delle remote e vere azioni gloriose tramandate dalla testimonianza della scrittura storica è quasi balenare accecante e istantaneo di «chiaro lampo» su cui subito si richiude la tenebra dei secoli (e il Tasso pensa alle dimenticate cronache medievali della Crociata), la poesia con la sua durata ne costituisce «l’alto rimbombo», che «or» come tuono<sup>122</sup> si propaga risuonando nel tempo e nello spazio.

Nulla potrebbe essere più pindarico di questa fulminea similitudine, che nel giro di pochi versi (106-109) addensa un’intera poetica, quella del Tasso ultimo, cantore della storia e del vero, convinto – ancora in accordo con il

---

<sup>120</sup> L’epiteto *avaro* non va inteso in senso astratto («che non concede riscatti alla propria affermazione chiusa in breve cronologia»: Basile), ma in tutta sua corposa gravidanza ‘avido, bramoso di ingoiare *ogni cosa mortal’* (come poi al v. 113 «gli anni ingordi»).

<sup>121</sup> Una *gnome* affine a quella che chiude la *Pyth.* I, 99-100a: «Virtute itaque eminere, primum est praemium: boni et praecleari nominis secunda est felicitas. Qui vero utrunque adeptus fuerit, summam is coronam suscepit» (Lonicerus, p. 300). Il testo vulgato («[...] il tempo avaro, / ch’ogni cosa mortal distrugge e rode / e premio e nobil fama in duro campo») genera un grave fraintendimento, facendo di «premio e nobil fama» complementi oggetti retti dalla coppia verbale che li precede.

<sup>122</sup> Al v. 107 il testo Solerti, o per errore di lettura o per arbitraria innovazione determinata dall’incomprensione del senso, legge *e di quel tuono or s’ode*. Va da sé che *or* si riferisce alla nascente *Conquistata* (confutando l’ingiustificato scetticismo espresso da alcuni – ingiustificato, dico, perché puramente pregiudiziale –, in un successivo contributo dimostrerò che a Firenze, nella tarda estate del 1590, il Tasso è fededeugno quando, proprio nella citata lettera al marchese di Geraci (*Lettere di T.T.*, cit., IV, n. 1269, p. 334), dichiara che la sua *Gerusalemme* «non ha ancor avuto l’ultimo fine, al quale manca assai poco»).



suo modello greco – che «solo il vanto della fama / che sopravvive ai mortali // rivela per merito / di narratori e poeti / la vita di quei che furono».<sup>123</sup>

Senza l'intervento di quella coppia concorde – *Poesia e Istoria* – colui che si accinge all'impari lotta contro il Tempo sa che non avrebbe «rifugio o scampo».

Solo la poesia ha il potere di riscattare dalla *seconda morte* del «cieco oblio», strappandogliela, «le care prede»: e nella ipotetica, futura eventualità di un successo che darebbe senso al suo esistere (vv. 110-111), l'io-lirico si proclama pronto a tramutare il sotterico, ma incompiuto gesto orfico – salvare Euridice – nel supremo sacrificio di Alceste: è disposto ad accettare che il Nemico, il Tempo avaro (*l'empio*, v. 112, riprende «d'empia morte», v. 95) abbia in cambio per divorarlo il suo esausto, svuotato involucro carnale («la grave spoglia»), se solo a tale prezzo potrà per mezzo della propria opera *ritogliergli* la gloriosa memoria di altre vite. L'intensità del desiderio si fa vampa bruciante che consuma l'io, esclusivamente consacrato alla sua missione: e la valenza sacrale di questa tensione inesausta dello spirito mirabilmente si esprime nell'ultimo verso, in un trascendere l'impermanenza del Tempo facendosi strumento della verità, fino a sfiorare la dimensione dell'eterno.

La stessa *lode*, ancorandosi alla stabile saldezza del vero, ne appare trasfigurata, proiettata oltre ogni transitoria, effimera o menzognera circostanza occasionale per farsi testimonianza di fede nella parola che salva.

Qualcosa di inatteso e di sorprendente era effettivamente accaduto, che il Tasso doveva aver preso per un segno del destino: di qui il suo trasparente entusiasmo. A lui, svogliato e smagato elogiasta di professione per penose necessità utilitarie, i vantati e sia pure leggendari “antecessori” normanni del marchese di Geraci si rivelavano d'improvviso consanguinei e compagni dei suoi Crociati. Per una sorta di cortocircuito, un particolare tema encomiastico e il suo *Lebenswerk* vengono a sovrapporsi fino a coincidere. Questo spiega il felice quanto eccezionale deragliare della canzone – complice la pindarica libertà dei trapassi – in direzione di una confessione d'autore intorno alla propria opera e alla propria poetica, di cui non conosco precedenti.<sup>32</sup>

---

<sup>123</sup> *Pyth.* I, 93-94 (trad. Gentili); Lonicerus, p. 300: «Quod mortem gloriae praeconium sequitur, // Ceu defunctorum hominum vitam nunciat, oratoribus et poëtis» (e si noti che nel commentario al doppio dativo *καὶ λογίοις καὶ ἀοιδόις* – con il primo termine che designa i narratori delle storie in prosa – viene assegnato il corretto valore strumentale: «Summa huius pindaricae sententiae est: Hic fructum literarum est, ut liberales et virtutibus claros heroas ita praedicent, ut post mortem apud nepotes semper atque adeo posteritatem duret. Ea enim poëtarum vis est, ut hoc possint»; *ivi*, p. 303).

Va dunque corretta la forzata interpretazione che gli esegeti propongono del v. 114: *a' veri nomi* non significa, sottintendendo un preventivo giudizio etico che presieda alla distribuzione delle lodi, «a coloro che lo meritano» (Maier); né tantomeno, genericamente, «alle anime nobili» (Basile). Il pregnante epiteto deve invece essere ricondotto alla precedentemente proclamata alleanza di *Poesia* e *Istoria* (vv. 102-109), in stringente relazione con i personaggi storici che esso così qualifica e che stanno per essere puntualmente enumerati nell'ultima stanza: per l'appunto, in ordine cronologico, i «grandi avi» storici vantati dal marchese di Geraci. Ancora una volta la canzone pindarica del Tasso torna a ribadire la propria volontà di sostituire alle atemporali falsità del mito greco la verità storica testimoniata non dalle ombre di puri *flatu*s *vocis*, bensì dalle reali per quanto remote esistenze degli eroi che in carne e ossa combatterono per la vera fede.

Con un altro ardito trapasso, la canzone-nave che ha raggiunto la Sicilia, la canzone-messaggera che ha recato notizia del poeta, si fa da ultimo araldo, preconizzando il capolavoro che sta rinascendo, e nel quale soltanto sarà per intero pagato il debito poetico con il committente e con la stirpe tutta:

E dei grandi avi suoi l'impres e i fregi	115
Farò più adorni: e se 'l mio voto adempio,	
Coronato per lui di verde lauro,	
Intaglierò d'eternità nel tempio	
Quei ch'oltre il giogo del nevoso Tauro,	
E fero oltre l'Eufrate i fatti egregi,	120
Vincendo d'Asia e d'Oriente i regi,	
E l'arti, e l'armi del superbo Egitto,	
E scotendo a' fedeli il grave pondo	
Che oppressi gli tenea con giogo atroce.	
Né tacerò del suo Rollone invitto,	125
O di Ruberto, o del fratel secondo	
Che parve in vari assalti aspro e feroce,	
Il cui figlio esaltò purpurea croce;	
Né di Serlon, che d'una e d'altra riva	
Cacciò barbara gente e gente argiva,	130
Fia men canora voce:	
Né 'l vessillo del ciel portato ascondo,	
Miracol novo e nova grazia al mondo.	

La promessa di fare «più adorni» imprese e fregi degli antecessori normanni del marchese (vv. 115-116) strettamente si correla, riprendendoli, ai finali vv. 55-56 della III stanza, dove, sia pure in modo ancora volutamente oscuro, alla «vetusta fama» e alle fole del mito già si veniva contrapponendo una di-

versa dimensione. Mentre però là l'annunciata celebrazione, nell'attualità del presente ed entro l'orizzonte di attesa schiuso dalla comparazione («[...] / Fia poco a lato a quel che in rime adorno», v. 57), prelude all'imminente sviluppo della canzone, alla compendiosa evocazione "pindarica", in glorioso volo attraverso i secoli, delle «imprese eccelse» compiute dalla famiglia, fulmineo catalogo di popoli vinti spazialmente concentrato e visivamente testimoniato dai «sepolcri e sacre pompe» di un funebre mausoleo che il preterito rassegna; qui invece l'annuncio si proietta nel futuro, demandato ad altra ben maggiore opera, cui davvero spetta il compito di riscattare per sempre dall'oblio tramite la poesia le grandi gesta sepolte nella profondità del tempo storico: «fatti egregi» della cui grandezza diventa misura, negli ostacoli naturali superati, la stessa ribadita oltranza della dimensione spaziale, il suo vittorioso espandersi fino alle inviolate lontane e favolose terre d'Oriente («[...] oltre il giogo del nevoso Tauro / [...] oltre l'Eufrate [...] vincendo d'Asia e d'Oriente i regi / E l'arti e l'armi del superbo Egitto», vv. 119-122).

Questo orfico compito di portare in salvo dal Tempo e dall'oblio i *veri nomi*, assume per il Tasso ultimo una significazione religiosa: è l'adempimento di un *voto* (v. 116: coincidente con quello sciolto da Goffredo nell'ultimo verso del poema), e rappresenta nello stesso tempo il supremo coronamento poetico dell'intera sua esistenza. Se riuscirà nel proprio intento, dal compiersi di quel voto («per lui», v. 117, ha valore d'agente) egli, dantescamente, «con altra voce omai, con altro vello» sarà consacrato e incoronato poeta, ne la fede che fa conte l'anime a Dio. Torna qui nella tensione progettuale del futuro la iniziale metafora scultorea, non più applicata alla mobilità transeunte della *recta opinio* (vale a dire delle esteriori celebrazioni encomiastiche), bensì stabilmente, incancellabilmente incisa nella verità permanente dell'essere, per sempre scolpita «d'eternità nel tempio», splendida metafora escatologica.

Cantando i suoi Crociati, restauratori della giustizia e della fede (la avventurosa perifrasi dei vv. 119-124 va posta in relazione con l'iniziale apostrofe alla Musa dei vv. 7-13), Torquato non farà che erigere un secondo, più grandioso e perenne mausoleo alla perpetua memoria dei Ventimiglia, e dei loro grandi avi che – come egli veniva apprendendo a Firenze – altri non erano che gli eroi medesimi del suo poema.

I modi in cui le informazioni pervenutegli dal marchese di Geraci circa la propria genealogia si ripercuotono e si riverberano nella stesura in corso del poema intrecciandosi alla sua stessa *fabula*, presentano ramificazioni tanto complesse e intricate da rendere impossibile – come già anticipato – l'indagarle qui.

Posso però intanto correggere e integrare, alla luce di esse, la identificazione dei personaggi storici elencati in ordine cronologico nella concisa ed ellittica serie di liti "preteritive" dei vv. 125-133.

Il caso più singolare è rappresentato dal capostipite Rollone. Come puntualmente rileva il Maier, il Rollone storico (morto intorno al 931) è il primo dei Normanni a insediarsi stabilmente sulle coste settentrionali della Francia e, dopo la sua conversione al cristianesimo, a ricevere da Carlo il Semplice una investitura feudale su buona parte della regione che da allora si chiamerà Normandia.

Occorre però precisare che della reale identità storica del personaggio, il Tasso medesimo si mostrerà ben edotto – e oltretutto con precisione sorprendente – soltanto in un momento di molto successivo alla stesura della canzone (terminata, come si è visto, entro i primi di settembre del 1590). Il nome e le peripezie di Rollone (insieme con quelle dei suoi bellicosi precursori normanni nell'espansione sulle coste atlantiche dell'Europa continentale) costituiscono infatti l'argomento particolare di tre ottave della *Conquistata* (VI, 34-36) sicuramente aggiunte in una fase estrema di elaborazione del testo e ormai di poco precedente la pubblicazione.<sup>124</sup>

Tale addizione posteriore determina però all'interno del testo del poema una evidente aporia: perché in tutti gli altri luoghi in cui se ne fa menzione, sempre Rollone viene presentato, in modo inequivocabile benché anacronistico, come il primo degli Altavilla a essersi insediato nell'Italia meridionale nei primi decenni dell'XI secolo.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Per la dimostrazione rimando al già annunciato prossimo contributo sull'argomento, nel quale formulerò anche qualche ipotesi sulle fonti storiche consultate nel frattempo dal Tasso. Mi limito a precisare, per il momento, che le tre ottave aggiunte (VI, 34-36) si inseriscono nella contesa tra l'arrogante Gernando, superbo della propria discendenza da «Goti regi», e l'eroe Riccardo, rampollo degli Altavilla: hanno appunto a loro volta la funzione di corroborare la rivendicazione che quest'ultimo fa della antichità illustre della propria stirpe rintuzzando le velenose insinuazioni del competitore (la controversia, dall'esito funesto, è scatenata – come si ricorderà – dalla scelta di chi per dignità debba subentrare in carica al caduto Guidone – VI, 8-44 – e verte su questioni di precedenza araldiche e di prestigio genealogico).

<sup>125</sup> Cfr. *Gerusalemme conquistata*, I, 66: «Seguian poi di Rollon l'altera insegna / altri guerrier, non men famosi e pronti / de la Sicilia, a servitute indegna / ritolta già, che tre superbe fronti, / dove la stirpe sua [scil. di Rollone: con riferimento ai due Ruggeri] trionfa e regna, / erge su 'l mar de' tre famosi monti: / co' due la Grecia e l'Africa bugiarda, / e co' 'l terzo l'Italia ella riguarda» (e pare che il simbolico orientamento geografico già prefiguri un destino alla nuova stirpe che vi regna); XI, 108, 3-8, dove «di Rollone i gran nepoti illustri» è perifrasi per gli Altavilla, tra i quali espressamente si nomina Boemondo; XXI, 40, 5-8: «così Rollone ebbe d'onor corona, / che in Italia primier passò de' vostri [mio il corsivo]: / così vinse Roberto (e ben fu giusto) / Enrico imperadore, e 'l greco Augusto» (parla Lucia, madre di Riccardo: e

Ora, non v'è dubbio che precisamente a questo fantasmatico personaggio che sembra anticipare le fortune italiche di Roberto il Guiscardo, il Tasso faccia riferimento nella canzone, quando promette, con quell'inequivocabile possessivo ribadito dalla *iunctura* genealogica: «Né tacerò del suo Rollone invitto, / O di Roberto [...]». E poiché nella lettera n. 1269 abbiamo sentito Torquato assicurare al marchese di Geraci che la *Conquistata* avrebbe fatta «menzione particolare ch'ella discenda da Tancredi normando» (vale a dire dal patriarca di biblica fecondità che, con mogli diverse, generò tutti gli Altavilla spintisi poi, a ondate successive, alla conquista del Sud), è inevitabile dedurre che *il suo Rollone invitto* non sia soltanto un remotissimo connazionale di Giovanni III, a lui legato da una labile identità etnica "normanda", bensì un suo "antecessore" diretto in virtù del sangue, insomma un suo avo della famiglia Altavilla.

L'unica ipotesi plausibile è che un simile errore storico (poi corretto *in extremis* dal Tasso medesimo soltanto con l'inserzione del già menzionato *excursus* genealogico di *Gerusalemme conquistata*, VI, 34-36, ma quando ormai era troppo tardi per estendere la correzione a tutti gli altri passi del poema in cui l'anacronismo sistematicamente si perpetua) trovi la sua origine nella comunicazione epistolare ricevuta dal poeta a Firenze, nella quale il marchese in persona lo ragguagliava con il tipico compiacimento dell'aristocratico – è lecito immaginare – circa la leggendaria genealogia e antichità di casa Ventimiglia. O Giovanni III fu ambiguo nel ricostruire la storia della famiglia, o il Tasso lo fraintese (o entrambe le cose, con tutte le possibili variabili intermedie): in ogni caso è curioso osservare che il ruolo attribuito in Italia a tale anacronistico e immaginario *Rollone*, invece perfettamente si sovrappone a quello storicamente svolto da Rainulfo Drengot.<sup>126</sup>

---

non sfugga la consecuzione Rollone-Roberto, quali membri di una medesima famiglia e contemporanei).

<sup>126</sup> Alla morte del fratello Gilberto, caduto nella battaglia di Canne sull'Ofanto (1018), dove un contingente di Normanni al soldo di Melo di Bari, il quale guidava l'esercito dei rivoltosi Longobardi, venne sanguinosamente sconfitto dai Bizantini, Rainulfo fu eletto loro capo dai sopravvissuti. Da quel momento, con astuzia ed energia, alla testa della maggiore e più influente banda di mercenari scesi dal Nord, egli divenne effettivamente il primo artefice della espansione normanna in Italia, nonché l'ago della bilancia nei delicati equilibri politici della regione. Nel 1030 fu compensato da Sergio, duca di Napoli, per i servizi militari resi contro il duca di Capua Pandolfo con la concessione di Aversa e dell'intero suo territorio. Possesso che, sempre per meriti guerreschi, nel 1038 fu confermato e legittimato dall'imperatore Corrado II, con tanto di titolo nobiliare e investitura feudale quale vassallo del nuovo principe di Capua e di Salerno Guaimaro V (sospetto che proprio l'analoga promozione del Rollone storico, nominato duca di Normandia da Carlo il Semplice più di un secolo prima, possa ave-

Già nel 1035 le ripetute richieste di rinforzi rivolte da Rainulfo ai suoi connazionali restati in patria spinsero i primi tre eredi degli Altavilla a mettersi al suo servizio: così Guglielmo, Drogone e Umfredo giunsero in Italia. Con loro e poi con il fratellastro Roberto ebbe inizio l'epopea italiana della schiatta, la quale, una volta salita al potere, effettivamente si fuse mediante alleanze matrimoniali con i Drengot. Nell'anno successivo alla morte di Rainulfo (1045) si colloca la venuta in Italia di Roberto il Guiscardo (il che corrisponde alla consecuzione cronologica Rollone-Ruberto presente nella canzone e da questa estesasi a *Gerusalemme conquistata*, XXI, 40, 5-8).

Con il Guiscardo (primogenito tra i figli di secondo letto di Tancredi d'Altavilla) rientriamo pienamente nel vero storico. Ma al vero non corrisponde l'identificazione proposta dal Maier e confermata dal Basile per il «fratel secondo» di Roberto: lo stesso ordine dinastico esclude infatti che possa trattarsi di Ruggero I, settimo e ultimogenito di Tancredi avuto da Fresenda.

Ritengo invece che il personaggio sia da identificare con Guglielmo del Principato, così detto per distinguerlo dal più anziano fratellastro Guglielmo soprannominato Braccio di ferro, che nel 1042 divenne il primo conte di Puglia. Non mi risulta sia ancora stato osservato come il Tasso nella *Conquistata* sovrapponga l'un personaggio storico all'altro. Tale processo di fusione (le cui puntuali modalità e finalità tenterò di illustrare nel contributo di prossima pubblicazione) già è all'opera nella canzone. Mentre infatti al primo e più anziano Guglielmo (1010 ca.-1046) pertengono le gesta gloriose, il valore e il vigore in battaglia che gli ottennero il soprannome di *Bracchia ferrea* (tratti caratterizzanti ben riconoscibili nella relativa del v. 127 «che parve in vari assalti aspro e feroce»),<sup>127</sup> soltanto il secondo e più giovane Guglielmo (1027 ca.-1080 ca.), terzogenito di Tancredi e della seconda moglie Fresenda (e perciò «fratel secondo» di Roberto, in quanto preceduto dal secondogenito Maugero), unitosi in matrimonio con Maria, figlia di Guido duca longobardo di Sorrento, ebbe tre figli. E fu proprio il cadetto tra loro, detto Riccardo del Principato o Riccardo di Salerno (per distinguerlo da Riccardo I, conte

---

re innescato l'equivoco). Singolare che a queste vicende (benché non si faccia espressa menzione di Rollone-Rainulfo) alluda il distico finale di *Gerusalemme conquistata*, XXI, 42, 7-8: «la 've fondaro i suoi Normandi [il possessivo si riferisce a Guglielmo, padre di Riccardo, e ancora una volta a tutta la stirpe dei «Guiscardi, allor d'alta fortuna»] Aversa, / contra l'antica Capua, a Roma adversa» (la Capua, appunto, dell'empio Pandolfo, irrispettoso della religione e dei diritti della Chiesa: per le fonti rimando al prossimo contributo).

<sup>127</sup> La lezione *in rari assalti* del vulgato testo Solerti è un altro errore di lettura, che potrebbe essere stato originato dalla forma leggermente ambigua – ma non dubbia – della *v-* in X.



di Aversa e principe di Capua; o dal Riccardo figlio di Drogone), colui che «esaltò purpurea croce» – non sfugga il valore pregnante del verbo – partecipando alla prima Crociata.<sup>128</sup>

In tre soli passaggi per linee orizzontali – Rollone-Ruberto-Guglielmo –, la fantastica genealogia dei Ventimiglia riconduceva dunque il Tasso al *vero nome* dell'eroe storico (e non più inventato, come il precursore Rinaldo), protagonista, con Goffredo e ormai sullo stesso piano di *verità*, del suo *epos* riformato. Si spiega così la causa prima dell'imprevisto e sorprendente sviluppo tematico conosciuto dalla canzone pindarica.

Ma un ultimo nome restava da portare in salvo,<sup>129</sup> quello dell'Altavilla più strettamente legato ai Ventimiglia, in quanto primo conte di Geraci e preteso diretto progenitore di tutta la stirpe. Con abile transizione il Tasso lo

---

<sup>128</sup> Accenno qui solo di sfuggita che nella *Conquistata* la genealogia dell'eroe Riccardo, rievocata dalla madre di lui (che nel poema prende il nome di Lucia – assonante comunque con quello vero di Maria – solo per un probabile scrupolo ispirato dai tempi, essendo Lucia esemplata sull'omerica Teti e per giunta di spirito profetico dotata, donde il nome parlante) esattamente corrisponde a quella del personaggio storico. Anche il Riccardo-Achille del Tasso discende infatti da un avo materno e da una madre nelle cui vene scorre «illustre sangue / de' Longobardi misto a quel di Troia»: è insomma un incrocio normanno-longobardo-latino (cfr. *Gerusalemme conquistata*, XXI, 42-44; ma sono da vedere tutte le ottave 40-51, dove si nasconde – cosa finora non rilevata – il vero pagamento del debito poetico contratto con il marchese di Geraci: ma su tutto ciò occorrerà tornare). Viziata da una premessa erronea (Ruggero I arbitrariamente identificato come il «fratel secondo» di Roberto), del tutto insoddisfacente mi pare anche in questo caso la proposta del Maier e del Basile di identificare il *figlio* consacrato con Ruggero II (1095-1154), estendendo con manifesta forzatura l'idea di guerra santa e l'emblema della «purpurea croce» alla cacciata degli Arabi dalla Sicilia.

<sup>129</sup> Anche in questo caso il testo fissato dal Solerti si rivela guasto, leggendo al v. 131 *fu men canora voce*. Responsabile dell'errore il ms. X, dove una primitiva e genuina lezione *fia* (inequivocabile per la presenza ancora ben visibile del puntino di *-i-*) è stata in seguito mutata in *fu*, semplicemente ispessendo con tratto verticale la *-a* molto stretta (**Fic**<sub>2</sub> reca la buona lezione *Fia*). Abbiamo visto che il Tasso sta promettendo di fare onorevole menzione degli avi del marchese nel poema (*Né tacerò [...]*). Qui prende l'impegno solenne di non trascurare Serlone, che sarà cantato con trasporto non inferiore agli altri e con altezza non minore: *voce* non vale infatti «fama» (Maier; Basile), bensì, unito all'epiteto *canora*, il sostantivo si riferisce alla *voce* del Tasso aedo e cantore dell'*epos* crociato nella sua versione riformata. Nella *Conquistata* in effetti il personaggio compare a VI, 37 1-4: «Poi di Serlone e di Guiscardo il duce, / e di Guglielmo dal possente braccio, / l'eterna gloria più del sol riluce, / là dove tosto solve il freddo ghiaccio» (degnò di nota che nel testo a stampa *Serlone* subentri proprio all'abusivo *Rollone*, il cui nome figura nella primitiva stesura di quest'ottava attestata dall'autografo napoletano); e ancora in XXI, 50: «E ben che vera luce i nomi illustri / di Carlo e di Roberto, invitti regi, / in due Sicilie avran nepoti illustri / Aristolfo [favoloso antecessore dei principi di Venosa] e Serlon, fra duci egregi: / né perderanno al variar de' lu-

stacca dagli altri, sia per porlo in rilievo, sia soprattutto perché esso gli consente di tornare circolarmente, in conclusione, alla Sicilia e all'eroe eponimo di tutto il casato del committente.

Figlio di Serlone I (l'ultimogenito di Tancredi e di Muriella, dopo Guglielmo, Drogone, Umfredo e Goffredo) e appartenente perciò alla seconda generazione degli Altavilla, il giovanissimo Serlone (1040-1072) – che nella leggenda popolare alimentata dai Ventimiglia veniva chiamato anche Riccardo Serlone – giunse in Italia intorno al 1056. Cooperò dapprima alla conquista della Calabria (1060) in qualità di luogotenente dello zio Roberto il Guiscardo. Ma, subito dopo, fu in Sicilia che egli si coprì di gloria, prendendo parte decisiva nella audace e vittoriosa spedizione che liberò l'isola dai Saraceni, guidata da Roberto e soprattutto dall'altro suo zio Ruggiero I.

A queste due consecutive imprese, presentate appunto nei termini di una liberazione del suolo d'Italia dagli invasori, il Tasso allude qualificando il giovane eroe come colui che «d'una e d'altra riva» – dall'Italia continentale e dall'isola – «cacciò barbara gente e gente argiva» (vv. 129-130): dove il sintagma dantesco (*Inf.* XXVIII, 83-84 «non vide mai sì gran fallo Nettuno, / non da pirate, non da gente argolica») torna a proiettare sugli eterodossi Bizantini la stessa ombra di crudeltà e tradimento.

Ma è nei versi conclusivi della stanza che il consueto procedimento allusivo attinge una densità e concisione talmente criptiche, che il Solerti – fuorviato da una ambigua scrizione di X – finisce involontariamente (complice una interpunzione scriteriata) per completare l'opera, addensando sul testo una caligine così impenetrabile da lasciarne ammutoliti gli esegeti al cospetto di sensi tanto ascosti: «nel vessillo del ciel portato: ascondo / miracol novo e nova grazia al mondo».

La chiave interpretativa si trova ancora una volta nella tradizione autocelebrativa di casa Ventimiglia. Nella sua dimensione storica il fatto rievocato rimanda alla più gloriosa giornata della campagna di riconquista della Sicilia. Nell'estate del 1063 Ruggero I si apprestava ad affrontare in campo aperto, sulle rive del fiume Cerami le strabocchevolmente superiori forze nemiche. Quando apprese che i Saraceni, schierati sulle colline opposte, muovevano per impadronirsi del borgo fortificato di Cerami, inviò il nipote, alla testa di una squadra di trentasei cavalieri, a difendere l'avamposto strategico. L'impresa era disperata, ma Serlone e il fedele Arisgoto riuscirono

---

stri / de l'origine antica i chiari pregi: / ch'il regno è nel valor di nobil alma, / e 'l manto e la corona è grave salma».

miracolosamente a resistere per tutta la notte. E quando, al levare del sole, l'esiguo esercito di Ruggero gli venne in soccorso e attaccò battaglia, l'eroe ancora riuscì decisivo per una epica e memorabile vittoria, che la leggenda vuole conclusa dalla strage di ventimila mussulmani (appunto «l'estinta turba / [...] onde fu preso il chiaro nome» dei Ventimiglia, secondo il mito eponimo della schiatta rievocato ai vv. 134-135, che il marchese non avrà certo mancato di comunicare al poeta).

Nell'accennare alla lontana e in generale alla gesta di Sicilia,<sup>130</sup> il Basile si domanda legittimamente se il Tasso fosse a conoscenza del *De rebus gestis Rogerii [...] et Roberti Guiscardi* del monaco benedettino, normanno di nascita, Goffredo Malaterra (XI sec.), dove si rende tributo all'eroismo di Serlone in vita e in morte.

Tenterò altrove di chiarire l'interessante questione, che investe soprattutto la *Conquistata*. Ma per quanto concerne la canzone, posso intanto dimostrare che il Tasso si vale ancora esclusivamente delle informazioni ricevute dal marchese. Il carattere "soprannaturale" della vittoria di Cerami alimentò infatti il racconto di un prodigio celeste il quale, quasi anticipando il «Dio lo vuole» della Crociata, avrebbe manifestato il volere divino. Secondo il Malaterra, proprio mentre Ruggero, nell'imminenza della battaglia, tentava di rinfrancare l'esiguo schieramento cristiano sgomento «prae nimia multitu-

---

<sup>130</sup> «*Serlon*: il cavaliere normanno che, con Arisgoto, conquistò la Sicilia nel 1072, disputandola ad Arabi e Bizantini [...]». In verità all'inizio del 1072 Palermo si arrese a Roberto e a Ruggero (i comandanti dell'impresa, cui Serlone offrì il proprio braccio), segnando una svolta nel conflitto; ma furono necessari altri vent'anni di dura lotta perché la conquista dell'isola potesse dirsi compiuta. Aggiungo che, secondo la tradizione, per premiarlo del suo eroismo a Cerami, Ruggero concesse al nipote un vastissimo feudo nelle Madonie il quale prendeva nome dal borgo fortificato di Geraci (che poco dopo la battaglia lo stesso Serlone aveva espugnato). L'eroe sarebbe dunque stato il primo conte di Geraci. Il Cancila ha dimostrato il carattere leggendario di tali racconti, non suffragati da alcun documento ma dotati di tale forza persuasiva e tanto persistenti che, ancora alla fine del Cinquecento e oltre, persino in documenti ufficiali della corte di Spagna (i *papeles políticos de Sicilia*), si accreditava come un fatto certo che la contea di Geraci fosse stata concessa nell'anno 1080 dal granconte Ruggero a Riccardo Serlone Ventimiglia (cfr. O. Cancila, *Nascita di una città...*, cit., pp. 366-368; sulla reale origine della famiglia del marchese si veda Id., *Castelbuono medievale e i Ventimiglia*, cit., pp. 22-25). Dirò ancora che la leggenda di Serlone attribuisce all'eroe una morte immatura quanto gloriosa, in tutto degna di quella di Orlando a Roncisvalle: attirato in un'imboscata da un arabo che si professava suo amico, cadde da valoroso dopo avere fino allo stremo ricacciato gli assalitori dall'alto di una grande rupe di arenaria dove si era rifugiato (1072). Su quel monumento naturale, che – oggi minacciato dalle ruspe – sorge nel territorio di Nissoria, la pietà popolare incise una grande croce, e tuttora la rupe è conosciuta come *Rocca di Sarru*. Non dubito che anche di questa storia da *chanson de geste* il Tasso fosse stato informato, tanto da volerle prestare la propria *canora voce*.

dine hostium», ricordando ai «fortissimi christianae militiae tyrones» l'onnipotenza del Dio che aveva fatto prevalere Gedeone sulle moltitudini filistee, ecco apparire «quidam eques, splendidus in armis, equo albo insidens, album vexillum in summitate hastilis alligatum ferens et desuper splendidam crucem, quasi a nostra acie progrediens, ut nostros ad certamen promptiores redderet, fortissimo impetu hostes, ubi densiores erant, irrumpens». Da quella bellicosa nazione nel celeste emissario fu senza esitazione riconosciuto San Giorgio.<sup>131</sup>

Ma il medesimo episodio, debitamente purgato da ogni minimo particolare che potesse suscitare il sospetto di una deviazione dall'ortodossia controriformata, viene rievocato anche dall'Anania nella sua descrizione corografica della Sicilia, testo al Tasso ben noto.<sup>132</sup>

Nella canzone, tuttavia, il «miracol novo» non pare avere come destinatario un intero esercito e il suo condottiero (quel Ruggero appartenente a un altro ramo degli Altavilla, e mai nominato in precedenza), bensì individualmente la persona dello stesso Serlone, in quanto capostipite dei Ventimiglia. Esso assume anzi, collocato alla fine, proprio quell'emblematico valore di vero e proprio segno elettivo, vorrei dire di tangibile pegno del favore celeste, che è poi, come si è visto, il motivo costantemente sviluppato nel corso dell'elogio. Un dono tanto più alto e prodigiosamente imperscrutabile in quanto concesso e tramandato nel tempo a un'intera famiglia («nova grazia

---

<sup>131</sup> Malaterra, *De rebus gestis...*, II, 33 (*Bellum Cerami, ubi sanctus Georgius apparuit*; cito dall'ed. a cura di E. Pontieri in Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, serie II, to. 5/1, Bologna, Zanichelli, 1928).

<sup>132</sup> Giovanni Lorenzo d'Anania, *L'universal fabrica del mondo, ovvero cosmografia [...]*, in Venezia, presso il Muschio, ad istanza di Aniello San Vito di Napoli, 1582: «E dopo Randazzo, Chiaramonte, Troina, è Cenami, che gli è un castello molto nominato, succedendovi a Ruggero, mentre assediava [ma si trattò di battaglia campale, e i rapporti di forze erano semmai inversi], passare nel suo esercito un cavallo bianco con una croce rossa, così bello in vista che parve Angelo, aparendovi nella sua lancia una croce di piume [*sic*: ma forse sarà da leggere *fiamme*] assai vaga: il che fu aperto segno della sua vittoria, piacendo a Dio spengerne la Meza Luna de' Mahomettani, e piantarvi per tutto la croce» (cito dall'ed. a cura di U. Nisticò, Soveria, Mannelli, Rubettino, 2005, I: *Europa*, p. 266: se il testo non è lacunoso, occorre intendere *cavallo* nel senso tecnico guerresco di 'cavaliere'). La particolare memoria di questo luogo per le ottave aggiunte della *Conquistata* è dimostrata per esempio da I, 70: nella rassegna delle truppe crociate, presentando i vari contingenti inviati dalle città siciliane, il Tasso dice «né fur quei di Messina in guerra stanchi, / o di Catanea, ove ha il sapere albergo; / o di Sperlingo, al fin pietoso a' Franchi». E l'Anania annovera «Catania con lo Studio» (*L'universal fabrica del mondo...*, cit., p. 265) e «Sperlingo, che sola non consentì al Vespro Siciliano» (*ivi*, p. 266, subito di seguito al prodigio di Cerami).

al mondo»), per una sorta di investitura *ex alto* che ne ha determinato nel corso dei secoli il destino.

E infatti il Tasso fa qui indubitabilmente riferimento a una variante tutta interna alla famiglia, strettamente privata e, per così dire, “araldica” di tale leggenda:

Et stando detto loro capitano [Riccardo Serlone, divenuto unico e pio protagonista, prima della battaglia di Cerami] in genochione a li pedi del sacerdote et pregando (con multa devocatione et lacrime) per la salute de soi christiane, apparse (*miraculose*) un angilo, lo quale in presentia di tutti milli [sic: ma forse da correggere in *milliti*] / donao a dicto Riccardo una lanza, in la quali era una banderola di cendaro, due parte in ialno et una carmexina, a cui parlando disse: servo di Dio, tu si' exaudito, va con ferma speranza chi la victoria hogi serà la tua, senza perdere alcuno de toi cavaliere. Et disparendo l'angelo comparse la multitudine di mori, con li quali apichata una bravissima battaglia, sequio (de la victoria) quanto l'angelo promesso l'haveva. Per lo qual glorioso facto, ipso conte Rogeri creao a dicto so frate Riccardo (cognominato Serloni) conte de la dicta montagna de Madonia et de li terri *circum circa*.<sup>133</sup>

Non sarebbe fuori luogo osservare che con questa finale allusione (non per caso contigua e strettamente agganciata ai vv. 134-136 del congedo richiamanti *l'interpretatio nominis* del casato, legata a quel medesimo fatto), dalla storia torniamo al mito.

Ma appare in ogni caso evidente che il «vessillo del ciel portato» (cioè ‘consegnato al destinatario facendolo discendere dal cielo’) nulla ha che vedere con il san Giorgio che guida la carica inalberando il candido stendardo segnato dalla croce purpurea: corrisponde invece all’arma gentilizia dei Ventimiglia, come del resto il Tasso ripeterà nella *Conquistata*.<sup>134</sup> Un’arma che

---

<sup>133</sup> Giuseppe Sancetta, *Trattato de la virtù dell'erbe con un Elogio, o sia Trattato della famiglia Vintimiglia de' conti di Geraci*, Biblioteca Comunale di Palermo, ms. Qq. A. 13, cc. 4v-5r. Il Cancila, che ne dà notizia e lo trascrive, ritiene che il documento sia stato redatto intorno al 1528 (cfr. Cancila, *I Ventimiglia...*, cit., II, *Appendici*, pp. 465-471, specialmente pp. 468-470).

<sup>134</sup> Cfr. *Gerusalemme conquistata*, XX, 133, 7-8 «Quei l'insegna dal cielo, e 'l gran cognome / avran da genti sparse, ancise e dome» (perifrasi ancora di recente fraintesa, perché non è stata messa in relazione con i Ventimiglia, il cui elogio si è finora ritenuto confinato alle successive ottave 134-135). Alla fine degli anni Venti del Cinquecento lo stemma del marchese Simone I – il bisavolo di Giovanni III che risollevò le sorti della famiglia – venne modificato, inquartando non solo i colori antichi dei Ventimiglia (giallo e vermiglio «carmexino») e l'insegna degli Aragona di Sicilia – le aquile imperiali della casa di Svevia –, ma anche quelle degli Altavilla e degli Angiò conti di Provenza e re di Napoli: veniva così accreditata, di regno

racchiude simbolicamente un destino e prefigura a tutta la stirpe una missione provvidenziale nella storia: non per caso la stessa che, ancora nel poema, Lucia, concludendo il suo lungo *excursus* genealogico, individuerà come peculiare degli Altavilla: «[...] Ecco le imprese eccelse, / ecco de' tuoi l'armi pietose e l'arte: / prender da Cristo il giogo, e 'mporlo a gli empi, / salvare i pastor sacri e i sacri tempi» (XXI, 48, 5-8: si noti la perfetta coincidenza ideologica e persino espressiva – per esempio nel sintagma *imprese eccelse* – con la canzone).

La canzone si chiude circolarmente tornando nel congedo all'iniziale invocazione alla Musa. E che si tratti proprio questa volta di Calliope o Clio, la Musa dell'epica, è provato dall'imperativo *racconta*, v. 135: la dimensione narrativa si sostituisce esplicitamente da ultimo a quella *visiva* predominante nel testo. Tutti i motivi svolti ritornano, sapientemente richiamati, nel trarre le fila del discorso: l'enumerazione brachilogicamente asindetica delle eroiche *res gestae*, donde la metafora arborea evocante il vetusto, rigoglioso ramificarsi genealogico della stirpe radicata in terra di Sicilia e inscindibile dalla storia dell'isola, «nobil pianta» che tende al cielo con «gli scettri» (i comandi militari e il potere quasi regale) affidatili dal destino o dalla provvidenza (vv. 137-140); e anche quello parallelo, patetico e antitetico, dell'umana fragilità del declinante cantore (vv. 141-144).

Un restauro decisivo si impone però per il paragone dei vv. 141-142. In particolare, al v. 141 i manoscritti concordi leggono *l'arene*: «Quel Greco che l'arene a contar hebbe / Qui fora uinto a sì bell'opra, e stanco / [...]».<sup>135</sup> Là dove il testo Solerti reca *le sfere*: e non so spiegarmi in che modo si sia originata quest'ultima *lectio singularis*. Mi limito a osservare che la similitudine astronomica che essa sottintende, non perfettamente si conviene all'intenzione encomiastica del Tasso di evocare un compito impossibile.<sup>136</sup> Il motivo dell'in-

---

in regno, la antichissima storia del casato attraverso i secoli. Negli ultimi anni di vita Simone I, stando almeno all'arma riprodotta sul suo sarcofago, abbandonò le insegne aragonesi e angioine per ritornare all'antico stemma: colori dei Ventimiglia nel primo e quarto quarto, insegna degli Altavilla nel secondo e terzo. Da allora lo stemma parve stabilizzarsi (cfr. Cancila, *I Ventimiglia...*, cit., II, *Appendici*, pp. 479-486).

<sup>135</sup> La dittologia verbale del v. 142 è petrarchesca: *Rvf* CCXXVIII, 3-4 «[...] sì che di colore / ogni smeraldo avria ben vinto et stanco».

<sup>136</sup> L'ermetico riferimento dei vv. 141-142 (prendendo per buono il testo vulgato), meglio che ad Aristotele, *Met.* XII, 8, 1073a e ss. (cui rinvia Basile, a ragione insoddisfatto del Tolomeo proposto dal Maier), andrebbe a mio parere ricondotto a Callippo, il quale, per poter giustificare i complessi e molteplici moti apparenti dei corpi celesti, giunse a porre l'esistenza di ben cinquantacinque sfere *ferentes* e *restituentes* (un numero comunque relativamente esiguo e non innumerabile). Ricordo che la questione viene toccata dal Tasso nel *Malpiglio secondo ovvero del*



numerabilità è invece compiutamente espresso dall'oggetto *l'arene*: che cela un non meno erudito e ben più calzante riferimento al siracusano Archimede. Questi infatti nel breve scritto *Arenario* (*Psammites*), dedicato al tiranno Gelone, si proponeva di contare il numero dei grani di sabbia di una sfera tanto grande quanto quella avente per centro il sole e per superficie la sfera delle stelle fisse, e di calcolare le grandezze del sole, della terra, della luna, nonché le loro distanze. Infine, dopo aver cercato di valutare la distanza della sfera delle stelle fisse, dimostrava che il numero dei granelli di sabbia ricercato è un numero che, scritto con il sistema decimale, non ha più di cinquantaquattro cifre.<sup>137</sup>

---

*fuggir la moltitudine* (Torquato Tasso, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, tomo II, pp. 604-605, par. 105) e più ampiamente sviluppata in un luogo purtroppo lacunoso del *Mondo creato*, IV, 991-1030 (per il quale rimando al testo da me fissato, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; e particolarmente alla discussione nel *Corredo al testo critico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, vol. I, to. 2, pp. 271-279, dove dimostro che il Tasso non attinge alla *Metafisica*, bensì direttamente dagli *Homocentrica* del Fracastoro, *Sectio III, Cap. 25. Quomodo antiqui Eudoxus et Callippus apparentia in stellis demonstrabant*). Callippo di Cizico (330 a.C. ca.) fu un astronomo puro: e mai il Tasso avrebbe designato il maestro di color che sanno con una perifrasi tanto riduttiva quale quella del v. 141 della canzone. Del resto egli, proprio in una postilla al *De caelo* di Aristotele commentato dal Filalteo, rilevava la dipendenza dello Stagirita in questa materia tecnica ai suoi precursori: «Aristoteles XII sapientiae libro homocentricis stetit Eudoxi et Calippi [sic]».

<sup>137</sup> Cfr. Torquato Tasso, *Il Porzio ovvero de la virtù*, in Id., *Dialoghi*, cit., vol. II, to. II, p. 948, par. 15: «Ma quelle machine maravigliose con le quali era difesa Siracusa da la forza e da l'impeto de' Romani, eran quasi un trastullo e un giuoco del suo [di Archimede] divino artificio, co 'l quale egli avrebbe potuto muover la terra, se avesse avuta un'altra terra dove appoggiarlo [il senso imporrebbe la economica correzione *appoggiarlo*, riferito com'è al *divino artificio*, ossia alla leva]; e poteva misurare il cielo e l'arene: operazione assai maggiore che 'l difendere una città da' nemici» (nell'edizione commentata – Milano, Rizzoli, 1998, II, p. 1022 – il Baffetti sorvola sulla più criptica allusione, che potrebbe derivare dagli *Opera Archimedis* pubblicati *Latine* nel 1543 a Venezia dal grande matematico Niccolò Tartaglia, o forse più probabilmente dagli *Archimedis Opera* apparsi sempre a Venezia nel 1558 con l'illustrazione di quel Francesco Commandino che fu maestro di Torquato a Urbino, al tempo della sua studiosa adolescenza; o da altra più peregrina lettura erudita – magari indiretta – di colui che fu tra l'altro anche lettore di geometria della sfera nello studio ferrarese). Nel *Mondo creato*, II, 462-466 la precisa allusione torna, per deprecare però – con la Scrittura: *Ier 33, 22 – l'hybris* sottesa alla superbia razionalistica del vano sforzo: «Van pensier, vano ardire e vano orgoglio, / Ch'in ciel presume annoverar le stelle / E qua giù le minute inculcate arene, / E misurar gli smisurati campi / De la terra, del mar, del ciel profondo; / E terminar de gli infiniti abissi / L'altezza e 'l fondo [...]». E aggiungo che essa – limitatamente però alle sole fonti scritturistiche – compare anche nel Bargas, *Quarto Giorno de la divina settimana*: «Chi contar vuol d'entrambi gli emisferi / Gli ardenti innumerabili splendori, / Conven ch'altra aritmetica ritrovi, / Et, per condurre a fin sì grande impresa, / Per calcoli l'arena abbia del mare» (cito la versione di Ferrante Guisone, Venezia, Ciotti, 1592, c. 69v; e il riscontro potrebbe integrare quelli prodotti da Paola Cosentino, *Per una ipotesi di lettura del*

La perifrasi, debitamente oscura e “magnifica”, risponde dunque alla domanda retorica («Ma chi nel canto annoverar potrebbe / [...]?», vv. 137 e ss.) prospettando l’ipotetico e paradossale fallimento nel calcolo – se mai si fosse applicato «a sì bell’opra» – dello stesso sublime matematico il quale, forte della propria umana scienza, presumeva – atto di *hybris* – di poter misurare l’infinito, dando fondo all’universo. È per contro la stessa coscienza della propria impotenza ed estrema debolezza a mettere al riparo l’io-lirico da ogni dismisura, rendendolo in definitiva inetto a “pagare”, pindaricamente, il proprio debito encomiastico («[...] / Non ch’io, sì fral che già vacillo, e manco / Di quanto a lui si debbe»),<sup>138</sup> ma non a comprendere che ogni azione gloriosa dell’uomo, e la stessa parola poetica che ne è celebrazione, non hanno origine né termine nel finito. Il pronome personale dativo a *lui* (v. 144) va grammaticalmente riferito al «chiaro nome», v. 135: nondimeno il giro della frase ingenera una voluta ambiguità circa l’identità del finale, unico e solo destinatario dell’estrema tensione e urgenza creativa del Tasso ultimo, già vacillante nella propria frale umanità e insufficienza, dolorosamente accusate nel rischio di mancare al vero, supremo impegno dell’esistenza: al debito di lode verso colui che «solo è quel che numerare a pieno / Nel mar puote le stille e ’n ciel le stelle», colui che a ciascuna pose il proprio nome, «Onde (chiamata) al suo Signor risponde: / Pronta al servizio del sublime impero», come nel *Mondo creato* (II, 508-512) dirà non più citando Pindaro, ma il Siracide e il Salmista.<sup>139</sup>

E l’iperbole conclusiva, mentre nell’insostenibile eccesso della radianza sembra esaltare fino all’ineffabilità lo splendore mondano della schiatta celebrata,<sup>140</sup> allude nel contempo genialmente, su un diverso piano, alla funzione di semplice promessa, di anticipazione e annuncio, svolta dalla canzone messaggera, raggio di un sole – la nascente *Conquistata* – che la sua stessa luce nasconde. E forse così, in un progressivo ulteriore moltiplicarsi di rifra-

---

Tasso autore del ‘Mondo creato’: la ‘Divina settimana’ di Ferrante Guisone, in «Italiq», II (1999), pp. 143-161: il Tasso mostra però di saper decifrare autonomamente l’allusione e di non avere dubbi circa l’identità del Greco).

<sup>138</sup> Sono i medesimi argomenti, a ben vedere, che ricorrono nelle *Lettere* esaminate da principio, allorché il Tasso ancora rilutta all’impegno encomiastico.

<sup>139</sup> *Sir* 1-2: «Omnis sapientia a Deo Domino est [...] / harenam maris et pluviae guttas / et dies saeculi quis dinumeravit / altitudinem caeli et latitudinem terrae / et profundum abyssi quis mensus est» (echi di questo testo risuonano nel passo del *Mondo creato* citato nella n. 136); *Ps* 146, 4: «qui numerat multitudinem stellarum et omnes nomine suo vocat».

<sup>140</sup> Cfr. la analoga chiusa della già ricordata canzone per Matteo di Capua: «E se parer più bella altrui presumi [si rivolge alla canzone], / fa ch’egli in grado il prenda, / e di: “Quel ch’in me splende o poco o molto, / raggio è suo solo, e ’l vero in luce avvolto”» (*Rime*, 1471, 132-135).

zioni luminose e polisemici echi concentrici, il poema stesso – «quel ch’ora per noi si scrive e canta» –, l’*epos* di cui proprio i lontani antecessori dei Ventimiglia sono protagonisti, pare a sua volta emanare, esile intermittente segnale della provvidenza divina nella storia, da una invisibile e remota luce trascendente, avvolta e chiusa nel suo mistero.<sup>141</sup>

Musa, il numero ancor d’estinta turba  
Racconta, onde fu preso il chiaro nome 135  
Di cui Sicilia più si onora<sup>142</sup> e vanta:  
Ma chi nel canto<sup>143</sup> annoverar potrebbe  
Arme, genti, città difese e dome;  
E, quasi rami de la nobil pianta,  
Gli scettri, ond’ella al ciel levossi<sup>144</sup> e crebbe? 140  
Quel<sup>145</sup> Greco che l’arene a contar ebbe  
Qui fora vinto a sì bell’opra e stanco,  
Non ch’io, sì fral<sup>146</sup> che già vacillo, e manco  
Di quanto a lui si debbe:  
E quanto ora per noi<sup>147</sup> si scrive e canta 145  
Raggio è d’un sol cui la sua luce ammantata.

---

<sup>141</sup> Il v. 146 rimanda a Dante, *Par.* XXI, 65-66: «[...] / discesi tanto sol per farti festa / col dire e con la luce che mi ammantata» (anche in *Gerusalemme conquistata*, XX, 55, 5 – libro al quale, come dimostrerò, il Tasso si stava applicando a Firenze, in quasi perfetta concomitanza cronologica con la canzone – il verso è riecheggiato a proposito degli angeli: «e di sua luce han gloriosi ammantati»). E la metafora sembra effettivamente trascendere l’occasione encomiastica, nell’allusione al tema apofatico della luce invisibile, della tenebra luminosa, caro alla speculazione dell’ultimo Tasso. Così, per esempio, è rappresentato Colui che è, l’Essere che sta, immutabile (simboleggiato dal trono divino), in un metafisico non-luogo: «sovra ’l basso confin del mondo angusto, / ove né senso, né ragione ascende; / e de l’eternità nel trono angusto, / con tre lumi in un lume Iddio risplende: / e non v’ha luogo il luogo, o tempo il tempo, / né la natura che produce a tempo. / [...] / E, quando meno in suo splendor s’involve, / ivi abbagliano la vista anco i più degni» (*ivi*, X, 58, 3-8 – 59, 5-6). E cfr. *Mondo creato*, I, 87-89, dove torna la metafora del *Deus absconditus* che nella sua Gloria «risplende / Solo a sé stesso, e parte altrui s’involve».

<sup>142</sup> **Flc**<sub>2</sub> *si gloria*

<sup>143</sup> Contro i mss. il testo Solerti ha, per errore meccanico probabilmente indotto dall’attrazione del precedente *vanta*, v. 137, *vanto*

<sup>144</sup> **Flc**<sub>2</sub> *si stese, e crebbe*

<sup>145</sup> **Flc**<sub>2</sub> *Qual*

<sup>146</sup> **Flc**<sub>2</sub> *frale* (con ipermetria)

<sup>147</sup> **Flc**<sub>2</sub> *per noi; X per uoi* (in questo caso **X** attesta una *lectio facilior*: il copista non ha compreso il valore di agente di *per*; anche stilisticamente il “debito” pagato dal poeta – *per noi* che è *pluralis modestiae* – si correla infatti dialetticamente al precedente dativo a *lui*, sempre riferito al *chiaro nome*, v. 135).