

Filologi, ai rostri!

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

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

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

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

I.

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

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

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

Non occorre spendere parole per dimostrare che la virgola che **O** reca in fine del v. 3 è tanto inopportuna e inutile quanto chiarificatrice per il senso (a condizione di restare sola) risulta quella – assente nella stampa – che già il Solerti avvertiva l'esigenza di aggiungere dopo *voi* al v. 4.¹

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

Nel contesto *l'idolo vostro* (“il vostro simulacro” nella precisa accezione plastica del termine) è citazione petrarchesca², dove in effetti si fa riferimento a un'immagine scolpita. E del resto l'associazione dell'*idolo* con l'arte plastica è confermata anche da un successivo sonetto – analogo al presente per l'argomento – nel quale l'operazione del *pensiero* che figura al *senso interno* l'immagine dell'amata viene espressamente posta a confronto con il mitico paradigma di Prometeo che plasma e anima l'uomo (“Qual Prometeo darai l'alma e la voce / A l'idol nostro [...]?”), LIV, 9-10; nell'*esposizione* il Tasso precisa: “chiama idolo il fantasma, o vogliam dire l'interna imagine de la sua Donna”).

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

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

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

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

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

A ben vedere tale è l'esegesi che il Tasso medesimo si preoccupa di fornire al lettore nell'*esposizione*. Se non che lo stampatore ducale mostra di aver letto male il ms. del poeta, non distinguendo con i consueti maiuscoletti le porzioni – un poco frammentate – del testo poetico selezionate in ravvicinata successione per il commento, e per giunta trascrivendone una chiosa in modo lacunoso. Almeno del primo guasto si avvide il Solerti, che cercò di porvi rimedio. Non così la De Maldé, sempre un poco sdegnosa nei confronti del probò lavoro del predecessore. Dato il carattere esemplare (e non isolato) dell'incidente, riproduco la trascrizione della curatrice, avvertendo che ella suole trascrivere integralmente (non in maiuscoletto, bensì in tondo e tra virgolette³) i versi o frammenti di verso commentati dal Tasso, cosa che il Solerti di solito omette di fare per ragioni di spazio (nella sua edizione si cerca opportunamente di conservare lo stretto rapporto esistente nella stampa tra testo poetico ed esposizione, collocando le chiose dell'autore in un'apposita fascia di se-

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

9a “Fermo è dunque d'amarvi”: perché l'amore è habito, come dice san TOMASO⁴. Et in questo luogo il Poeta non si numera fra gli incontinenti, come ne gli altri. E se ben v'ama in se stesso, et muor in se stesso, ciò è ne' [sic] imaginatione intellettuale ch'egli ha formata.

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

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

Il testo dovrà essere restituito come segue:

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

[9b-10] E SE BEN V'AMA / IN SE STESSO: <l'amoroso pensiero nasce, et ama in se stesso>, et muor in se stesso, cioè ne l'imaginatione intellettuale ch'egli ha formata⁵. ET IN VOI: ne la vostra propria bellezza. NON SI DIVIDE, cioè non ama sensualmente, come si dichiarerà ne' *Dialoghi delle Quistioni Amorse*⁶.

[11] MA CON VOI NE L'AMAR S'UNISCE IN GUISA. L'amore intellettuale segue la cognitione de l'intelletto: ma de l'intelletto e de la cosa intesa, o de la specie intelligibile, come dice Aristotele nel terzo *De l'anima*, *Fit magis unum quam ex materia, et forma*. Grandissima unione adunque è quella tra l'intelletto e la forma ch'egli intende; non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale: là onde si può chiamar più tosto desiderio d'unità che d'unione, come si discorre<rà> altrove⁷.

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

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

II.

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

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

Ecco il testo fissato dall’E.N.:

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

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

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

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

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

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

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

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

pugno – **Ber** -, proprio qui gli sfugge, al v. 11, il refuso *campagne* per *compagne*)¹⁰, la presenza nel postillato bergamasco della correzione autografa di *cuor* in *cor*, nonché di un secondo indizio di lettura (si veda la nota precedente), valgono a dimostrare che l'autore ripercorse, sia pure cursoriamente, per intero il testo del sonetto. Poco verosimile dunque che gli sfuggisse una lezione quale quella del v. 10, che certo modifica gli interni equilibri stilistici del testo, ma lo fa secondo una logica che in nessun modo può essere ritenuta accidentale o erronea, come ben vide già il Solerti conservando la buona variante della stampa. E inevitabile sarà seguirne l'esempio ripristinando la punteggiatura e la lezione di **O** ai vv. 9-10¹¹.

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

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

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

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

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

Prendendo alla lettera l'indicazione autografa che in C segue l'Argomento del son. CXLVIII (*Tasson, qui dove il Medoaco scende*) e raccomanda una collocazione contigua al presente (*Si ponga nel primo libro dopo quello che comincia: Donna, crudel fortuna*), il Solerti non solo esegue (nella sua ed. i due sonetti figurano infatti rispettivamente ai nn. 21 e 22), ma, assecondando la propria vocazione di biografo, pensa a una occasione comune, e cioè alla partenza di Lucrezia dai bagni di Abano¹². E a *Rime* II, n. 21, p. 33 (cioè il presente sonetto) ribadisce: "Il v. 8 e il commento relativo sono spiegati dal fatto che la Bendidio, al séguito dei principi estensi (v. sonetto seg.), lasciando i fanghi d'Abano e tornando a Padova per riprendere di là la via fluviale onde risalire a Ferrara, apparentemente si allontanava da questa meta". I conti non tornano. Il testo poetico e il commento non lasciano dubbi sul fatto che la meta fosse Padova (non Ferrara) e che il viaggio, cominciato in barca, proseguisse per via di terra. Se le cose stanno così, il punto di partenza non è Abano ma la più distante capitale estense. E bisognerà pensare che Lucrezia discendesse il Po, procedendo in direzione est (e allontanandosi perciò da Padova, situata più a nord di Ferrara): *l'onde* 6 sono quelle del fiume reale, ma *l'arene* segnate dalle ruote sono certamente marine, e lasciano pensare che la navigazione proseguisse in mare fino a Chioggia e poi ancora all'interno della laguna, fino al punto più vicino alla meta. È di qui che, sbarcata e montata in cocchio, la donna invertì la direzione del proprio corso procedendo verso ovest per raggiungere infine il *materno albergo* padovano. Tale almeno è il percorso evocato dalla similitudine agonistica. E il Tasso, pur forzando il significato letterale dei versi di Orazio, non lascia dubbi quando richiama i giochi olimpici¹³ e le corse delle "carrette" (il diminutivo ha spiccato sapore realistico) le quali compiono le loro evoluzioni intorno a due mete (al plurale) opposte, prima allontanandosi, all'ultimo giro, da quella dove è segnata la *candida calcis* del traguardo e poi puntando su di essa. Tutto ciò dimostra che la lezione *la donde* dell'*expositione* del v. 8 non dà senso; deve perciò essere ritenuta guasta e va corretta in *la onde* o *laonde* ripristinando il valore conclusivo della congiunzione, il solo pertinente al contesto (la De Maldé non si avvede dell'errore e – come già aveva fatto il Solerti – aggiunge anche l'accento: *là donde*).

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

III.

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

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

Ne l'istesso soggetto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nelle terzine la variazione dei tempi verbali segna il trapasso tra il movimento incalzante delle interrogative del discorso diretto – prolungantesi fino al primo emistichio del v. 10 – e la intima rievocazione narrativa dei versi successivi. Il perfetto *m’apparve* 10, mettendo a nudo la natura “storica” degli iniziali presenti (*viene* 2; *consento* 3), respinge l’apparizione, nell’istante stesso in cui culmina la sua radianza, nell’irrevocabilità dolorosa del passato, affidato ormai soltanto alla rievocazione del ricordo, alla sua malinconica sopravvivenza (gli imperfetti rafforzati dall’avverbio di tempo: *Parte sentia* 11; *E sentia* 12). E quelle stesse impalpabili materie di cui pareva comporsi la labile trama del sogno – *i raggi e l’aure e ’l vento* – si trasformano, questa volta *a parte subiecti*, in una serie di percezioni sensoriali vivide, e insieme vaghe: visive e radianti in un alone di luce solare (“Forse involasti al ciel tua luce, e ’l sole / Teco m’apparve [...]”²⁰); spiranti come l’aura odorosa di primavera (“E dal fiorito grembo / Parte sentia spirar gigli e viole”²¹); fino alla sensazione tattile, al contatto bruciante con la bella mano²², in cui l’ardore della passione è subito convertito in moto ascensionale (“E sentia, quasi fiamma ch’al ciel vole, / La bella mano”); e, all’opposto, il tutto aereo, soavissimo ristoro dei sospiri e delle parole consolatrici che avvolgono in un nembo di frescura (“e quasi fresco nembo / Sospiri, e soavissime parole”)²³.

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

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

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

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

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

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

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

Se l'inattesa visita (vero *visum*) fosse sopraggiunta al capezzale di un malato, molti particolari di natura sensoriale che singolarmente esulano dal *topos* petrarchesco e petrarchistico dell'apparizione in sogno di Madonna acquisterebbero un senso preciso: a cominciare dalle *care gemme* e dai *preziosi odori* che circonfondono il "fantasma" di un'aura raffinatissima e veramente principesca di opulenza; dal *coro* di Grazie o Amori che lo accompagna (il seguito di gentildonne e paggi?) e attornia il poeta infermo di *vaghe immagini*, convincendolo a prestare il suo assenso a ciò che gli pare l'irrealtà di un sogno; fino alla sovrumana radianza che si sprigiona dall'apparizione (e nella canzone: "luce al cieco donaste e vita al morto: / doni celesti fur ch'oblio non copre. / Voi dal ciel gli prendeste, alma divina, / voi sete luce in quel gran Sole accensa, / ch'i santi raggi suoi sparge e dispensa"); ai soavi effluvi che promanano dal suo *fiorito grembo*, così prossimo al volto di colui che giace, febbricitante e tentato di morire, nel letto di dolore; al contatto della *bella mano* che, suscitando in lui un ardente slancio di devota gratitudine, lo rapisce a una sfera di celeste purezza; al balsamo di *sospiri, e soavissime parole* che spirando nel lene soffio delle sibilanti scendono sul morente e lo ristorano avvolgendolo in un nembo di frescura³⁰.

Non sto fantasticando, né sono preda del più fallace degli *insomnia*. L'identità dell'apparizione che visita il Tasso in questo sonetto di trasognata bellezza (di cui – torno a ribadirlo – non c'è traccia prima che nella stampa mantovana), è lasciata intuire dalle coperte ma sufficientemente chiare allusioni contenute nella stessa *Esposition de l'Autore*, a condizione di leggerla con l'attenzione che merita. Le chiose riflettono infatti una disposizione sentimentale affatto opposta a quella che ispirò, a caldo, la composizione del sonetto. Vi predomina, a poco più di un mese di distanza³¹, un sentimento di amaro disinganno per le speranze ancora una volta deluse: il medesimo che impronta la pur rispettosa lettera alla duchessa di Mantova del 25 gennaio 1592 (di cui alla n. 26).

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

rilevate dal Solerti e dalla De Maldé. Ai vv. 1-2a, dunque, Torquato, chiamando significativamente in causa sé stesso non in quanto ormai lontano e quasi astratto *auctor* (“il Poeta”: come per esempio ripetutamente accade nelle chiose al giovanile sonetto XXIII, che immediatamente precede e ha in apparenza argomento analogo), bensì – caso unico – nella propria qualità attuale di *agens* (o *patiens*), protagonista di un’esperienza da lui personalmente vissuta³², annota:

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

ONDE³³: ciò è da la porta di corno, da la quale vengono i sogni veri, o di³⁴ quella d’avorio, da cui si partono i falsi, come si legge in Homero, et in Vergilio, che nel sesto de l’*Eneide* volle imitarlo: / “Sunt geminae³⁵ somni portae quarum altera fertur / Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris: / A<l>tera candenti perfecta nitens³⁶ elephanto. / Sed falsa ad coelum³⁷ mittunt insomnia manes”.

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

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

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

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

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

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

PER FARMI NEL LANGUIRE ALMEN CONTENTO. Ad imitatione del Petrarca / “Beato in sogno, e di languir contento”. / Il quale in questa guisa burlò Aristotele, che nel primo de la *Filosofia di*⁴⁰ *costumi* disse che gli infelici da’ felici non erano differenti ne la metà de la vita, la quale è quella che si dorme⁴¹; o più tosto si rise de la sua vera infelicità, la quale non haveva altra consolatione che quella de l’imaginata felicità. Forse il sogno è questa vita presente, in cui non è vera felicità, né vera contentezza.

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

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

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

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

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

La relazione genetica tra i due testi è confermata da precise coincidenze verbali⁴³. Ma proprio dal confronto emerge tutta l'intensità lirica con la quale il Tasso sa ricreare il motivo.

Un'alta eloquenza letteraria pervade il sonetto bembesco. L'allocuzione si dispiega con solennità lievemente declamatoria: dopo il vocativo iniziale, una relativa subito qualifica il modo (*dolcemente*) con cui il sogno ha operato, e gli effetti addirittura salvifici nonché benefici da esso prodotti. L'enfasi dell'attacco viene amplificata dalle domande dei vv. 3-6⁴⁴. Nella loro spiccata intonazione retorica non fanno che ribadire, variandolo, il medesimo concetto: il sogno *cortese e pio*, il sogno consolatore scese provvidenzialmente dal cielo, e in dubbio resta soltanto da quale porta⁴⁵; anzi, per iperbole, di quale angelo⁴⁶ esso abbia *là su* penetrato con tanto vigile sollecitudine i riposti pensieri circa i pericoli imminenti sul poeta da essere spinto a muovere prontamente in soccorso *al gran bisogno*, quasi assumendo su di sé il ruolo di vicario custode. Il sogno (cui esclusivamente il poeta si rivolge) viene così personificato in una celestiale proiezione di madonna. Ogni ombra dilegua nella trasparente e rasserenante chiarezza del sacro cristiano e non resta spazio alcuno per l'ambiguità del mondo onirico. Unico *scampo a lo stato faticoso e rio*, il sogno è *beato* perché ha il potere di eleva-

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

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

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

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

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

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

Riconoscibili le coincidenze tematiche e lessicali, concentrate e circoscritte soprattutto nella seconda quartina⁴⁷. Occorre notare che lo schema della prima quartina era già stato puntualmente ricalcato dal Tasso nel giovanile e più convenzionale sonetto "etereo" dedicato allo stesso tema⁴⁸. Abbiamo già ricordato come quest'ultimo venga recuperato in **O** quale primo elemento del dittico che comprende anche il testo qui esaminato. La ripresa comporta una serie di varianti che significativamente vanno in direzione di una più stretta imitazione dell'archetipo bembesco⁴⁹.

Ma l'esperienza onirica che nel Bembo, e ancora nell'imitazione fattane dal Tassino, si prospettava in forma di ordinata sequenza narrativa nel tempo - a partire dalla situazione propiziante il suo compiersi (lo stato di prostrazione in cui versa l'amante, in soccorso del quale si manifesta l'apparizione in sogno di *Madonna*, individuato e ben riconoscibile fantasma), per proseguire con l'enumerazione delle confortanti sensazioni o degli effetti prodotti dal sogno (nel Bembo persino lo stupore appare storicizzato in forma di interiore monologo della coscienza: *dicev'io* 6), e concludersi con il rapido dileguare dell'apparizione (o, nel Tassino, a norma del Petrarca, con le parole pronunciate dalla donna) -; quella stessa esperienza, e quel tema piuttosto usurato⁵⁰, acquistano nella tarda ripresa risonanze nuove e più suggestive, concentrandosi in una malinconica allocuzione dell'io lirico, *Fabbricator notturno / di speranze e di sogni*⁵¹. Non altra risposta ricevono quelle domande fuorché di sensazioni ambiguamente impalpabili e indistinte, culminanti nelle *parole*, mi-

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

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

NOTE

AVVERTENZA

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

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

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

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

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

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

10. In una apposita nota alla II fascia d'apparato (l'esistenza e la funzione di tali note non viene tra l'altro stabilita nei *Criteri di edizione*) la De Maldé osserva: “7 *campagne* è lezione corretta, sottolineata in Ber in luogo dell'errore di ripetizione del v. 11: *ibid.* p. XXVII” (il rinvio è alla *Nota al testo*, dove si legge: “Dal momento che a XXI, 7 viene sottolineata la lezione corretta [*scilicet*: non erronea] *campagne* in luogo dell'errore per omeoteleuto del v. 11, si può supporre che l'autore riportasse le correzioni da un elenco di concieri senza procedere a una rinnovata lettura del testo, come era sua abitudine [...]. Questo fatto ci permette di porre in dubbio l'autorità del postillato bergamasco, probabilmente allestito per uso privato da Tasso nel periodo della sua residenza a Roma [...]”. Ma chiunque abbia qualche pratica di autografi tassiani potrà constatare che *campagne* 7 non è sottolineato, bensì che Torquato si è qui limitato – come suole fare quando legge con la penna in mano – a tracciare un tratto orizzontale al piede di *p* di *campagne*; tanto è vero che questa sorta di riflesso in **Ber** si ripete anche a LIII, 1; CIV, 145 – addirittura con l'asta di una *s* di forma lunga -; CXV, 8 (nessuno di questi interventi è segnalato in apparato dalla curatrice). Inoltre tutto il sistema delle correzioni autografe presenti nel postillato bergamasco dimostra che, se il Tasso si fosse accorto del refuso *campagne* al v. 11, non avrebbe esitato a correggere per ricalco la lettera erronea, come per esempio fa a I, 4; VI, 1; CIII, 23 e 34; CIV, 120 ecc.). Pertanto la supposizione avanzata dalla De Maldé (l'autore che in **Ber** riporterebbe le correzioni da un elenco di concieri, senza procedere a una rinnovata lettura del testo) senza altri riscontri che il presente si rivela infondata. E del tutto vizioso il sillogismo che si pretende di trarre da premesse tanto fragili quanto errate per screditare l'autorità di **Ber**.
11. Della cui erroneità la De Maldé si mostra tanto certa da non segnalare neppure nella III fascia di apparato che *Far* 10 è lezione di C (e forse – ma al lettore resta il dubbio – delle stampe 27 e 48: e per la verità neppure l'apparato dell'edizione Solerti chiarisce la questione).
12. Si veda la nota che corredda *Rime* II, n. 22, p. 34: “Il conte Ercole Tassoni era primo ministro del cardinale Luigi d'Este; il quale accompagnò nel settembre 1561 ai fanghi di Abano, presso Padova, la sorella principessa Leonora, di cui era allora damigella Lucrezia Bendidio; cfr. CAMPORI e SOLERTI, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino, Loescher, 1888, p. 88; e il mio studio su *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo XVI*, Città di Castello, Lapi, 1891, p. LXIX”.
13. Cfr. *Mondo creato* VI, 9-13 dove la allusione oraziana torna in rapporto ai giochi dell'*antica Pisa* nell'*Elide* che “i più veloci e i forti / Vide sovente in dubbia lotta e 'n corso / Affaticarsi, e i cavalieri e i carri / Con le fervide ruote a l'alta meta / Girarsi intorno [...]”.
14. TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1854-55, vol. II, n. 456, pp. 479-480; *Il messaggero*, in *Dialoghi*, II, t. I, pp. 254-255, § 11: “E se tu ti recherai a mente alcun sogno passato [...], t'avederai di leggieri di non sognare [sono parole dello *spirito* o genio famigliare di Torquato]; perché l'assenso che presta colui che dorme al sogno è molto debile: dubita, vacilla, e alcuna volta s'accorge di sognare e sognando dice: io sogno”.
15. Si veda ivi, p. 252, § 4, la risentita rimostranza del genio: “- Ingrato, dunque potesti mai credere ch'io fossi fantasma pien d'errore?” (dove, come nel sonetto, opera la memoria di PETRARCA, *R. V. F.* CCCLX, 131-132 “Mai nocturno fantasma / d'error non fu sì pien com'ei ver noi”; *T. C.* IV 139-140 “Errori e sogni ed imagini smorte / eran d'intorno a l'arco triumphale / [...]”).
16. Anche là Torquato si rivolge al visitatore tra dubbio e speranza di ottenerne pietoso ascolto (“[...] e se non vuoi concedere a la mia ignoranza il poter dubitare, concedi almeno al mio affanno di poter lamentarmi, e siam lecito di dir a te ciò ch'a la madre dea, che sotto mentite forme gli appariva, disse Enea, perseguitato da l'ira di Giunone: [...]”, p. 252, § 4). E anche tenta di chiarire a sé stesso, in termini razionalisticamente aristotelici, di dove il *dolce inganno* abbia potuto *furare* le sue illusorie parvenze (“[...] e forse (vedi tu come sempre torno a le solite dubitazioni) questo mio è sogno, e tu altro non sei che fattura de la mia immaginazione [...]: conciosia cosa che, mentre il corpo dorme, l'anima non suole star oziosa, ma, non potendo essercitarsi a gli obietti esteriori, si volge a quelle imagini de le cose sensibili de le quali ella ha fatta conserva ne la memoria, e di loro compone varie forme, in modo che non è cosa fuor di noi che dentro simile al vero non possa figurare [...]”, p. 252, § 5).
17. Volendo essere almeno chiari si sarebbe dovuto interpingere: “Per farmi, nel languire almen, contento, / Pur come un de le Gratie o de gli Amori”.
18. Nel preciso significato di gruppo di figure umane o divine in atto di danzare o anche disposte in cerchio il sintagma al plurale non è affatto estraneo al Tasso: e basti rammentare l'invocazione alla Musa di *G. L.* I, 2, 1-4: (“O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona, / ma su nel cielo in fra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona”). Si veda anche, per il singolare, l'ultimo terzetto del sonetto per Leonora Sanvitale “la quale s'era vestita in abito da maschera in compagnia d'alcune altre gentildonne”: “Tal voi con fronte lucida e serena / Duce vi fate d'amoroso coro, / E bella è più qual da voi meno è vinta” (*Rime* ed. Solerti, n. 553, 12-14); o in **O** il son. CLX, 11-12 “Quando alta donna in lieto choro apparve, / Et illustrò con mille raggi il cielo, / [...]” (di argomento analogo). O la similitudine tra i danzatori che intrecciano una circolare carola e gli elementi in *Mondo creato* III, 706-707: “Così de gli elementi il coro e 'l ballo / Si gira in cerchio [...]”.
19. Per la discussione e l'interpretazione di questo luogo rimando a TORQUATO TASSO, *Il mondo creato*. Corredo al testo critico, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, vol. I, t. I pp. 84-85. Ricorderò soltanto che il Tasso sta traducendo BASILIO, *Hex.* II, c. 5 r B [II, 1, 4] “[...] nondum neque luna neque sole illustrabatur [*scil.* coelum], neque choris astrorum coronabatur”. E aggiungerò che proprio nella stampa Osanna, commentando il celebre sonetto CLXXVI (*Amore alma è del mondo, Amore è mente*), ai vv. 3-4, a proposito del movimento obliquo lungo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37. De Maldé: *Caelum*.

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

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

40. La curatrice corregge in *de*'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51. *Rime* 1166.