

MASSIMO CASTELLOZZI

Nota in margine al finale delle Rime d'amore di Torquato Tasso

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MASSIMO CASTELLOZZI

Nota in margine al finale delle Rime d'amore di Torquato Tasso¹

Inevitabilmente filosofico è il tono che s'instaura, rafforzandosi mediante il relativo autocommento, con i sonetti ai quali Tasso affida il nucleo finale del suo 'canzoniere' amoroso (da p. 313 a p. 322 della stampa Osanna) che può ritenersi così composto: Huom di non pure fiamme acceso il core, Aprite gli occhi o gente egra mortale, Ch' il pèlago d'amor a solcar viene, Facelle son d'immortal luce ardenti, Amore alma è del mondo, amore è mente, O felice eloquenza avinta in carmi, Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle. Sviluppando alcuni rilievi di natura filologica sopra due dei sonetti in oggetto, rispettivamente il quarto e il quinto della serie, il presente contributo cercherà di esemplificare, fra ripensamenti d'autore ed edizioni non autorizzate, un iter redazionale economico all'allestimento di un finale siffatto: solo flebilmente narrativo, individuabile piuttosto attraverso la filigrana del rapporto stabilito fra poesia e critica, ovvero fra 'prassi' e 'teoria', e ripartito, sulla scorta di un perpetuo sincretismo o eclettismo filosofico al secolo imperante, tra una prima terna a maggior vocazione ascetica (ed eventualmente biografica) ed una seconda terna dal tono più prettamente cosmologico-ontologico, chiusa infine dal cosiddetto sonetto petrarchesco del 'pentimento'.

Anche se la notorietà del sonetto *Amore alma è del mondo, amore è mente* (n. 444 dell'edizione Solerti)² è antica e ribadita, nella storia della moderna critica letteraria un più particolare rilievo gli diede il Foscolo che, sulla scorta dell'*auctoritas* muratoriana, lo trascelse nei *Vestigi del sonetto* (1815) ma, soprattutto, lo rese oggetto di ripetute letture nel corso delle diverse elaborazioni del suo saggio sulla poesia di Petrarca. Il campione lirico del Tasso è presentato dal poeta di Zante come esempio eccellente delle «grand and solemn forms under which Love is represented by the Italian poets» appartenenti «more to the mystic philosophy than to the popular mythology of the ancients»,³ così da poter consacrare, sia pure muovendo da un presupposto polemico, la lirica amorosa tassiana in quanto capace di contemperare in sé la *mistica filosofia* con lo stile spontaneo e sensuale dei classici, in particolare di quelli avvertiti come sommamente originali e poetici: su tutti Anacreonte.

Non si tratta qui di rievocare il frequentatissimo *topos* neoplatonico della contrapposizione fra «amor carnale» ed «amor spirituale», cui il Tasso presta fedele osservanza sulla scorta della prolifica trattatistica di tutto il suo secolo (Flaminio de' Nobili *in primis*), quanto di rilevarne, da un lato, la traduzione in termini lirici dei principi cosmologici e metafisici per come si erano cristallizzati nella cultura filosofica del tardo Cinquecento e, dall'altro, la personale interpretazione di un nuovo e fiorente gusto letterario improntato alla *levitas* della riscoperta e

¹ Questo contributo corrisponde al testo della relazione letta al convegno ADI del 2015. Una versione accresciuta seguirà in altra sede.

² Il primo a dare un rilievo teorico al sonetto è il Tasso stesso, che lo cita nel *Molza*, e a lui se ne deve anche il più antico rilievo critico se si considera l'autocommento di Osanna. Il Manso lo giudicò «gravissimo». Al Muratori (*Della perfetta poesia [...]*, Venezia, Coletti, 1724, II, 346) se ne deve la fortuna critica nel '700; il testo è infatti accolto in successive antologie poetiche come la *Scelta di Sonetti [...]* a cura di Agostino Gobbi (Bologna, Pissari, 1709-11) e quella a cura del padre Teobaldo Ceva (Torino, Mairesse, 1735). Famoso lo sanciva il Rosini (ma i *Vestigi* foscoliani erano ormai usciti da cinque anni): «Sino ad ora per altro nessun editore fu coraggioso abbastanza per affrontare le non poche difficoltà, che s'incontrano nelle *Rime*, quando non vogliasi seguir l'esempio degli altri, che hanno copiato gli antichi errori, anco quando erano evidenti, di modo che appare composto pel Duca di Mantova quel sonetto famoso *Amore alma è del mondo, Amore è mente*, benché il Poeta dica chiaramente che *Amore ha posto la reggia ne' begli occhi* della persona a cui parla, e *il tempio nel proprio cuore [...]*» (*Nuove lettere sulla lingua italiana*, Pisa, Capurro, 1820, 95). È possibile che il «famoso» *incipit* tassiano, con il pur vago richiamo agli elementi naturali, avesse già suggerito all'arcade Benedetto Menzini (1646-1704) i suoi giovanili settenari: «Amore, alma del mondo | Amor che fa giocondo | Il ciel, la terra, e 'l mare | languire in pene amare?» e forse anche alcuni versi del *Rodomonte sdegnato* (1714) melodramma del ferrarese Grazio Bracciolini (1682-1752), che recitano: «Amor alma è del mondo, e per Amore | L'aura spira nel cielo, | L'onda scherza nel mar; nascon dal suolo | Sassi, fiori, erbe, e piante; [...]» (G. BRACCIOLI, *Il Rodomonte sdegnato*, Venezia, Rossetti, 1714, 63 e ss.).

³ U. FOSCOLO, *The lyric poetry of Tasso*, in «New Monthly Magazine», v (1822), 373-380: 373 (poi in ID., *Edizione Nazionale delle opere*, Firenze, Le Monnier, 1933-1994, X, 521-528).

fortunatissima «antologia greca», procedendo così alla ricomposizione di quel conflitto di ascendenza vichiana ravvisato dal Foscolo tra filosofia e poesia all'interno di un organismo unitario ed armonico.

Convorrà anzitutto rilevare che del sonetto già caro al Foscolo occorre suddividere l'iter redazionale in tre fasi. Alla *princeps*, identica alle Baldini, Cagnacini e Osanna del 1582 (rispettivamente le stampe **11**, **12**, **15**) così come alla Vasalini del 1583 (**20**), si oppone, in termini cronologici e di lezione, la stampa Osanna del 1591. Dal punto di vista della tradizione manoscritta, senza ricostruire in questa sede tutto lo stemma, basterà riassumere quanto segue: **I₃** è una copia parziale di **I₄**, entrambi i quali conservano infatti la genuina lezione primigenia, contraddistinta invece al v. 8 da un errore presente nella *princeps* e nelle ristampe (*seggia* al posto di *reggia*) già corretto, infatti, dal postillato Manuzio (**Amz**). Il codice Piat oggi perduto è, come noto, copia, per la sezione cui appartiene il sonetto, di **F₁**, il famoso autografo conservato a Ferrara che costituirebbe una prima fase elaborativa di un'ideale silloge amorosa. Contemporaneo alla redazione di **F₁** è **I₄**, l'affidabile raccogliitore di tanta parte della produzione lirica del Tasso durante il periodo della reclusione. Sulla carta relativa è la nota, assai ricorrente nel manoscritto: *stampato poi*. La stampa in questione è appunto la numero **8**, la *Prima Parte* aldina del 1581. **F₂**, ove il testo, insieme a quelli che lo precedono, risulta cassato, è copia di **E₁**, da cui è stato tratto prima delle ultime rielaborazioni tassiane. In questo caso, tuttavia, le lezioni di **E₁** ed **F₂** combaciano, per conferma della decisione presa dal Tasso prima dell'ultima revisione del manoscritto di sottrarre il testo alla silloge encomiastica e di destinarlo quindi a quella amorosa. **E₁**, solo parzialmente autografo ed apografo per quanto riguarda la sua prima sezione ove compare il sonetto, è infatti noto per stare alla stampa Marchetti, insieme al compagno **E₂**, come il Chigiano sta alla stampa Osanna. A margine, interessante per essere l'unico verso della lirica oggetto delle postille di Orazio Ariosto, è il v. 12: la *princeps*, **E₁** ed **F₂** leggono *E disdegnando i cerchi alti e superni*; Osanna legge *E come sian de' cerchi in ciel superni*; tutti gli altri testimoni, ivi compreso **Ar** e **Amz**, che appunto corregge 8, leggono invece *E disdegnando i cerchi alti e (et) eterni*. La varianza rispetto alla *princeps*, stampa non autorizzata ma osteggiata dal Tasso, nonché l'antichità e l'autografia di **F₁**, e tralasciando infine **E₁** che si innesta ad uno stadio di elaborazione successivo, indicano dunque l'opportunità di considerare la lezione dell'autografo ferrarese come quella corrispondente alla prima fase redazionale, secondo la volontà dell'autore. Della tarda primavera del 1581 è il sonetto a Ercole Cato *Quella, che nome aver di Dea non merta*, con la *interpretazione e commento del medesimo autore* (il primo caso organico d'autocommento tassiano a un suo testo lirico); fra il '79 e l'82 Solerti colloca anche *Chi ripugna le stelle in cui la sorte*, giustamente accostato al precedente. Le riflessioni sull'«opposizione caos/ordine che il tema della Fortuna comporta»,⁴ certo non ininfluenti in quel momento della vita del Tasso, risultano del resto omogenee ad un quadro più ampio in cui trovano posto quegli impliciti riferimenti di natura cosmologico-teologica e le relative *auctoritates*, cui è ancorato, sia pure con argomenti non necessariamente affini, anche il sonetto *Amore alma è del mondo*. È questo il tempo, inoltre, in cui Tasso avvia il vasto ed articolato cantiere dei *Dialoghi* che solo nell'avanzato corso del decennio raggiungeranno la compiutezza: tra quelli più significativi rispetto ai temi del testo in oggetto, sono il *Messaggero*, composto e più volte, anche assai vistosamente, rimaneggiato fra il 1580 e l'87, il *Malpiglio Secondo*, elaborato tra l'85 e l'87, la *Molza*, dell'autunno dell'86, dove il sonetto è apertamente citato e il *Cataneo*, datato fra il 90 e il 91. La lettera a mo' di dedicatoria inviata alle principesse Estensi, datata il 1 Maggio 1580⁵ e

⁴ Ivi 77; cfr. E. RUSSO, *Una lettera di Torquato Tasso sull'ordine*, «La Cultura», XXXVI (1998), 455-80.

⁵ Cfr. T. TASSO, *Rime*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1898-1902, I (*Bibliografia*), 157; cfr. T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1854, II, 140. Ma Luciano Capra: «Alla dedica è attribuita la data del 1° Maggio 1580 nel manoscritto che il Solerti designa con la sigla Pt, e che egli non vide, ma conobbe per corrispondenza con Parigi [...]. Ma è data impossibile: dedicate alle principesse sorelle del duca, la raccolta autografa ferrarese non contiene nessun cenno

posta in testa ad **F₁**, importano un sicuro termine *ante quem*. Per la posizione alta del testo nelle carte dell'autografo,⁶ si potrebbe poi retrocedere, se non fino al 1577 o al '74, date di composizione suggerite per molti dei testi vicini, al marzo del 1579 (il carcere costituendo la cornice biografica idonea alla redazione del manoscritto), senza comunque poter escludere che il sonetto sia stato selezionato per **F₁** da un perduto e più antico antografo. Per quanto riguarda la prima serie dei testi (numeri 1-70) di **E₁**, tra i quali è il sonetto, essa deve ritenersi compilata entro il maggio del 1585 dalla mano del copista, autore anche della prima fase della postillatura, mentre **F₂** fu tratto probabilmente da **E₁** alla fine dell'estate o nell'autunno dello stesso anno.⁷

Tutti questi primi sonetti [444 è il n. 9 su **E₁** e il n. 13 su **F₂**] sono dedicati a uomini e donne della casa della Rovere, tranne il n. 13, [appunto *Amore alma è del mondo*], sonetto teorico sull'essenza di amore che si risolve nell'ultima terzina in componimento cortigiano. L'argomento di questo sonetto in **E₁** è semplicemente *sopra gli occhi*, in **F₂**, diventa *Sopra gli occhi de la ...* ove il sonetto precedente, n. 12 (sol. 572) è *Loda gli occhi de la signora donna Lavinia della Rovere*; forse [il primo postillatore] aveva l'intenzione di collegare questi due sonetti suggerendo un'identità d'occasione.⁸

Risulterà chiaro in definitiva che le tre lezioni da considerare nello sviluppo variantistico sono: quella di **F₁** (cui vanno aggregati non meccanicamente **Amz**, **I₃**, **I₄**, **Pt**), quella di **E₁** (con **F₂**) e infine quella di **85**; e come, nel corso degli anni tra il 1580 e il 1591, Tasso rimaneggi ripetutamente il testo, oscillando fra una destinazione prima amorosa, poi encomiastica e quindi definitivamente amorosa.⁹

Per quanto riguarda il valore strutturale del sonetto nelle sue tre fasi, sembra possibile estendere il rilievo formulato da Milite per **E₁** anche ad **F₁**, dove la composizione è indirizzata «al Principe di Mantova», il giovane Vincenzo nato nel '62 che diverrà duca nel 1587.¹⁰ Diversa da quella, comunque cortigiana, è naturalmente la funzione del testo assunta su Osanna. Chiodo ha parlato al proposito di un tritico finale del pentimento¹¹ di cui il sonetto sarebbe il primo membro, mentre Martini, nel suo ormai classico *Amore esce dal caos*, si limitava ad osservare

all'ultima duchessa, sposa al duca dallo stesso momento nel quale, per escendenze durante quella festa nuziale, Torquato viene, il 12 marzo 1579, rinchiuso in Sant'Anna. Il silenzio su Margherita [Gonzaga, sorella di Vincenzo] sarebbe inconcepibile trasgressione aulica e pratica, se posteriore alle nozze» (T. TASSO, *Alle signore principesse di Ferrara; ripasso del quaderno autografo*, a cura di L. Capra, Ferrara, Corbo, 1995, 122).

⁶ TASSO, *Alle signore...*, 120 ssg.

⁷ Luca Milite ha stabilito la cronologia del codice. A proposito di **F₂** Milite storna eventuali ipotesi di una raccolta encomiastica per la famiglia della Rovere e si limita ad affermare che «più probabilmente siamo di fronte ad un abbozzo di progetto di ordinamento di tutto il materiale di **E₁** diverso da quello tassiano: un ordinamento per temi e dedicatari per qualche motivo giudicato migliore di quello dell'autore» (L. MILITE, *I manoscritti E1 ed F2 delle Rime del Tasso*, in «Studi Tassiani», XXXVIII (1990), 68).

⁸ *Ivi*, 85

⁹ 129, 1040, 1042, 1245, 964, 162, 1046, 1047: questi sono i testi (n. Solerti) che, oltre a 444, compaiono su **E₁** e anche su 85.

¹⁰ La composizione del sonetto in occasione delle nozze fra Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese, celebrate il due marzo 1581, (per cui cfr. G.M. Anselmi et al. (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, Rizzoli, 2004, 772) sembra suggerita dalla dedicatoria *Ad istanza di Vincenzo Gonzaga principe di Mantova*, che è tuttavia dicitura solertiana, (*Rime*, vol. II, 475) non trovandosi in nessuno dei testimoni antichi. Il Solerti, d'altro canto, doveva averla elaborata sulla scorta delle dediche di **F₁**, **Pt** e 8 che leggono, più semplicemente: *Al Principe di Mantova*. A Margherita sposa sono invece espressamente dedicati i sonetti 669-70-71. Il *terminus ante quem* di **F₁** che è antecedente al 1581 e l'assenza di dediche su **I₄** (il 'bon manuscrit' del periodo di Sant'Anna) sembrano condizioni favorevoli a rafforzare l'ipotesi per cui il sonetto sia stato composto in precedenza e solo successivamente utilizzato, forse, su **F₁**, per l'occasione matrimoniale. *Sic stantibus rebus*, non è infine da escludere neppure che attorno al 1580 il testo fosse dedicato al giovane Gonzaga, all'epoca diciottenne, a titolo d'insegnamento filosofico.

¹¹ Cfr. D. CHIODO-P. LUPARIA, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2007, 43.

che la seconda e ultima parte del 'canzoniere' amoroso del Tasso «si conclude su una platonica esaltazione di un *celeste ardore* (172) [120], di una *saggia e bella alma celeste* che mostra la strada del cielo (173) [119] e di *Amore che alma è del mondo* (176) [444]». ¹² Se, come osserva sempre Martini, le due sestine stampate solo in Osanna ed aventi numero 170-71 sono conclusive rispetto al rinnovato tema del nome di Laura, e se è vero che bisogna escludere sul piano strutturale i due sonetti in coda dedicati a Fabio Gonzaga (179-80), si potrà dunque affermare che il nucleo finale di Osanna è costituito dai sette sonetti che vanno dal 172 al 178. Di là dal meccanismo dello scorporo, una conferma sostanziale viene dal contenuto. Nel primo sonetto, premessa la distinzione fra quanti esperiscono un amore basso ed uno celeste, è Amore stesso a comandare a questi ultimi che «il mondo conosca et quindi impare» quanto grande è la sua forza; nel monito sembrano risuonare il dovere degli iniziati nel mito della caverna di Platone e consuonare gli argomenti del celeberrimo sonetto casiano, oggetto della giovanile lezione tassiana. Nel testo successivo, riprendendo il messaggio finale del primo, è scandita, attraverso la vista e poi il canto dell'«alma celeste», l'esortazione ad una elevazione dal sonno, dal peccato originale, dalle «valli di pianto», verso le alte cime della *pulchritudo animae*. Come ha notato, proprio a proposito del sonetto, Erminia Ardisino,

la lode della donna per il suo canto contribuisce alla spiritualizzazione d'amore, secondo una ben nota suggestione ficiniana. Come la bellezza, così la musica eleva l'anima e guida alla contemplazione. [...] L'idea elaborata da Ficino ha un forte sapore plotiniano e verso Plotino sembra orientarsi Tasso nell'interpretare le terzine del sonetto.¹³

Il sonetto successivo *Ch'il pelago d'Amor à solcar viene*, «d'esordio dottrinale»,¹⁴ rinvia, dal momento che si legge già nelle *Rime Eteree* ov'era dedicato a Brunoro Zampeschi, alla giovinezza del poeta. Il tema evocato è quello dell'amicizia, ripresa infatti anche dalla didascalia di Osanna («scrive ad un cavaliere suo amico») ed è l'amico fraterno (il riferimento finale, anche se trasposto tecnicamente nella relativa costellazione, è a Polluce) ad essere, per il giovane Tasso, «duce» nell'impresa d'amore. L'autocommento ribadisce la prospettiva impressa al testo di ascetico ammaestramento esercitato dal suo mentore; commentando l'emistichio «salvo il trarrai» (v. 3) dice: «dimostra come sia necessario il buon nocchiero, per uscir da' pericoli d'amore» e poco oltre: «non si contentato d'haverlo fatto nocchiero, il vuol deificare».

Con un cambio di prospettiva proposto al suo interno da una forte bipartizione strutturale, il sonetto *Facelle son d'immortal luci ardenti* (che già nel Chigiano è cassato sulla prima parte per essere rinviato alla seconda) si allontana dal comune denominatore dell'asceti reperibile nei tre testi precedenti. Nelle terzine, Tasso si dichiara insensibile, alieno agli occhi, le «facelle d'immortal luce», alla voce, la «fiamma che move angelici concenti», della donna (con topica ripresa per blocchi, modulate su vista e suono, delle immagini di *Huom di non pure fiamme* [...]), spiegando così che il «difetto d'amare», come dice nella didascalia di Osanna, «non era nella bellezza di lei poiché l'altra «fiamma» che lo ha reso «cenere» è quella dell'«amor proprio».

Risulta difficile dire se la ragione di una simile scelta testuale in quella data posizione possieda intenti narrativi. Più naturale appare la giustificazione di una scelta squisitamente letteraria, dimostrata dalle continue ristrutturazioni riservate al testo. Nella eccellente campionatura delle diverse opzioni praticate da Tasso nell'arco della sua lirica amorosa, rileva meno il fatto che questo sonetto fornisca di amore la pur topica visione esclusiva e distruttiva, affermandone il fallimento per causa del Tasso amante e già consumato da altra fiamma, rispetto all'innalzamento teoretico di natura cosmologica che il testo, mediante palesi rinvii dantesco-platonici, implica; oltre al fatto che il suo destino, legato fino a quel momento a Tarquina Molza, la ben nota *femme savante* della corte estense ed eponima del dialogo

¹² A. MARTINI, *Amore esce dal caos, l'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del tasso*, in «Filologia e critica», IX (1984), 104-5.

¹³ E. ARDISSINO, *Tasso...*, 137

¹⁴ T. TASSO, *Rime eteree*, a cura di Rossano Pestarino, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2013, 235.

sull'Amore, ne poteva accentuare, agli occhi del Tasso, il suo valore speciale ed esemplare. Come fa per *Amore alma è del mondo*, anche in questo caso Tasso, allestendo la stampa Osanna, seleziona un sonetto composto molti anni prima: pubblicato come testo letterario nella *Scelta di rime* a cura di Cristoforo Zabata solo nel 1579, esso era già pervenuto entro il 1574 nelle mani di Leonard Meldert, musicista della corte urbinata che ne aveva pubblicato una *intonazione* musicale nel suo *Primo libro* di madrigali, intorno alla metà del 1578.¹⁵ Confrontando¹⁶ l'edizione del Meldert con le successive stampe letterarie fino al Chigiano, Franco Piperno ha di recente rilevato la superiore qualità della *princeps* 'musicale' rispetto alle edizioni non autorizzate dal Tasso in virtù delle coincidenze con lezioni 'buone', come quella recata dal postillato Manuzio e, naturalmente, del Chigiano stesso. La stampa Osanna, fatta eccezione per le varianti di concetto approntate ai vv. 5-6, non soltanto conferma il ripristino o, per meglio dire, la correzione già compiuta da **C** sulla scorta della lezione Meldert, ma recupera anche lezioni che il Chigiano aveva abbandonate. Ad esempio, se i «vagli giri» di **C**, al v. 2, ritornano «soavi», come del resto tutta la tradizione a stampa precedente, pare essere invece un 'restauro antico' quello del v. 4 che accorda Meldert (e **Amz**) con Osanna («chiari, angelici concenti») contro **C**, **8** e **11** («dolci, angelici concenti»), forse in direzione di una maggiore solennità («chiari» *vs* «dolci»). Quanto alle varianti unicamente attestate da Osanna ed interessanti *l'incipit* della seconda quartina, dovranno ritenersi elaborate specificamente in funzione del ruolo che il Tasso desidera assegnare al sonetto nella forma finale del suo canzoniere amoroso:

Osanna

[...]
 E qualhor più ti lagni o ti lamenti
 Foco 'l tuo pianto, e foco i tuoi sospiri 5
 E quanti tu, col dolce sguardo hor miri
 E quanti rendi al dolce suono intenti.

Chigiano

[...]
 E foco son le lacrime dolenti
 Che talhor versi, e foco i tuoi sospiri 5
 E quanti tu co'l dolce sguardo miri
 E quanti rendi al dolce suono intenti.

La strategia retorica che produce la variante del v. 5, analoga ai principi richiamati per i versi centrali di *Amore alma è del mondo*, consta infatti nella iterazione per polisindeto di *foco*, che crea una bipartizione simmetrica all'interno dello stesso verso, interessato, per di più, dall'ellissi del verbo *essere*, così da potenziare la metafora di *foco/pianto* e *foco/sospiri*. Ma si tratta anche di un processo di sintesi che consente in sostanza l'aggiunta *ex novo* di un intero endecasillabo (*E qualhor più ti lagni o ti lamenti*, v. 4) a cui Tasso, attraverso una coppia sinonimica verbale unita per polisindeto disgiuntivo, sempre alla ricerca, iterando, di equilibrati parallelismi, affida la viva manifestazione del pianto e dei lamenti della donna.¹⁷

¹⁵ L. MELDERT, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Scotto, 1578.

¹⁶ Cfr. F. PIPERNO, *Fonti musicali e scritture tassiane*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIX (2012), 383-384. Al Solerti si deve il rilievo oltreché della resa in musica di Meldert, anche della spiritualizzazione del Selva.

¹⁷ I fenomeni, anche minimi, di «interferenze lessicali» qui segnalati mi paiono potersi ascrivere a quelli più generali riguardanti intertestualità ed intratestualità in Tasso e più in particolare relativamente agli scambi fra registro epico e lirico. Cfr. R. PESTARINO, *Interferenze lessicali sull'intratestualità tassiana*, in ID., *Tansillo e Tasso o della sodezza e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini, 2007, 127-160, 129 e ssg.) Il dittico *lagni/lamenti* non è nuovo nella poesia tassiana e costruzioni analoghe sono infatti reperibili più specificamente nel filone epico, dal Gerusalemme: «Ma queste vision tosto ha interrotte | Con ingrata favella un de' compagni; | Che chiegga altrui, se molto anchor di notte | Spatio vi resti; e si lamenti e lagni»; poi al Rinaldo: «Vago garzon, che 'n si bel modo fuora | mostri l'alto dolor che in te s'asconde, | e ti lagni d'amor, ti lagni ancora | de l'empie stelle a te poco seconde, | e nel tuo lamentar parte tallora | tocchi de le mie piaghe alte e profonde»; e infine alla Gerusalemme Liberata: «Bucentaffo e Sinan, fidi compagni, | la spada micidiale aggiunse appresso, | perché non sia chi si lamenti e lagni | de la sua morte anzi l'onor promesso». Ma il sintagma non appartiene di certo al solo registro epico. In particolare il verbo *lagnarsi*, assai ricorrente nell'*Inferno* con intenti realistici, solo o in coppia con sinonimi quali «dolersi», «piangere/plorare», «cruciarsi», «gridare», «struggersi» è abbondante anche nella lirica di

Testimoniando il sonetto a c. 24v, il Chigiano ne reca la seguente didascalia:

Scrive a la signora Tarquinia Molza, gentildonna celebre per onesta fama di belle lettere,
ch' ella accende foco con ciascuna parte de la sua bellezza ma che egli nondimeno,
consumato in altra fiamma, non può ardere.

I₄, similmente, riporta la dedica *Alla signora Tarquinia*, così come il disperso, ma a suo tempo registrato dal Solerti, codice Pagliaroli¹⁸ che leggerebbe: *Alla signora Tarquinia Molza Porrina*. Il Solerti pubblicava il sonetto (558) facendolo seguire da *Nuova fortuna a la crinita fronte* (559) con didascalia «Loda la medesima signora», andando così a formare un dittico isolato.¹⁹ L'operazione editoriale del Solerti costituisce però un arbitrio rispetto alla tradizione a stampa, dal momento che la prima edizione di questo sonetto, postuma di quasi due secoli, si trova all'interno degli *Opuscoli inediti di Tarquinia Molza* e risale al 1750.²⁰ Individuando nel periodo del Natale del 1576 il momento di massimo sviluppo delle relazioni fra Tasso e Tarquinia Molza, Solerti avanza l'ipotesi che la composizione dei sonetti risalga a quel tempo e che ad essi si riferisca il parere richiesto dal poeta a Scipione Gonzaga in una lettera del 7 gennaio 1577.²¹ È del resto evidente che i due testi condividono l'immagine degli occhi della donna come di sfere luminose, nel secondo sonetto potenti al punto da determinare il destino dell'uomo, se fausto o rovinoso:

ch'ad uom ch'a terra giaccia impennar l'ale
puoi sì, che ratto e leve al ciel sormonte
e far ch'acceso in giù novo Fetonte
se n'caggia poi, qual più s'innalza e sale;

Entrambi si concludono inoltre attestandosi sull'opzione negativa sicché, se nel primo testo, come si è visto, il cuore dell'uomo è ridotto in cenere da «altro incendio», nel secondo è ancora l'uomo «tropp'oso», avido e tracotante, ad essere poi accecato dalla bellezza della donna. Il *topos* dell'amore accecante e deleterio è però comunissimo in tutta la tradizione e d'altro canto sarebbe oggi insensato discutere²² sulle relazioni fra poesia e vita, presumendo gli amori, letterari o meno, intrecciati con Tarquinia Molza. Senza togliere credibilità alla invece plausibile ipotesi solertiana di una unità compositiva, il secondo sonetto venne però trascurato dalle scelte d'autore e trova infine posto fra le *rime disperse*. Il sonetto, che implica anche solo lessicalmente un tono cosmologico di ascendenze dantesche, prepara così il lettore a quello successivo; ma la presenza, ribadita su Osanna con la dedica alla sua donna, di un esplicito referente femminile, unico caso fra i sette sonetti individuati come finali, sembra dunque affidare al testo un compito

Petrarca, Bembo, Casa, Tansillo, Varchi e soprattutto – minima ma ulteriore conferma dell'influenza della poesia paterna – in quella di Bernardo, oltreché dello stesso Torquato.

¹⁸ Del codice Pagliaroli, già a Modena presso i conti Forni, il Serassi trasse parziale copia (il codice Palatino 224, P₃) che accoglie infatti anche il sonetto in questione con la dedica che effettivamente recita: *Alla signora Tarquinia Molza Porrina*. Il Solerti aveva potuto prendere visione della parte superstita, a fine '800, del codice Pagliaroli e tenerne conto per la sua edizione; nella relativa *Bibliografia* ne forniva sinteticamente una descrizione e la cronologia, ritardandone, rispetto alle precedenti congetture, il termine *post quem* che fissava non prima del 1576.

¹⁹ Cfr. TASSO, *Rime...*, I, 77-78

²⁰ Nella *Bibliografia* del Solerti è il n. 187.

²¹ «Fra tanti disturbi non m'abbandonano i pensieri de la poesia; però riceverò in grazia singolare da lei, che mi scriva quel che le sarà paruto de' sonetti. E con questo a Vostra Signoria illustrissima bacio le mani. Di Modana, il 7 di gennaio 1577». TASSO, *Lettere...*, I, 91.

²² Le osservazioni di Solerti sono in: ID., *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, I, 252-254; per i rapporti del Tasso con la Molza e per un'interpretazione dei testi in questione di stampo romantico e dalle motivazioni biografiche, ma contrastata dal Solerti, cfr.. C. MALMUSI, *Delle relazioni di amicizia e di affetto tra Tarquinia Molza e T. Tasso*, in «Atti dell'accademia di Scienze, Lettere ad Arti in Modena», VII (1872), 7 e VIII (1873), 119.

di sintesi attraverso cui trasformare la dimensione umana ed ascetica (eventualmente autobiografica), e condensata nel trittico appena concluso, verso una dimensione celeste e meramente teoretica che va imprimendosi nei testi immediatamente successivi.