

ROSANNA MORACE

*La retorica “geminativa” delle «Sette giornate»,
specchio delle «multiformi catene» del creato*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

ROSANNA MORACE

*La retorica “geminativa” delle «Sette giornate»,
specchio delle «multiformi catene» del creato*

Il «Mondo creato» si fonda su un sistema espressivo profondamente mutato rispetto a quello delle precedenti opere tassiane, in quanto mira a traslare in poesia l'uniformità, l'immutabilità e l'unità del progetto della mente divina, che sussume in sé la varietà e ne è corrispondenza, come il frattale maggiore rispetto al suo più piccolo componente. L'intervento analizza alcuni aspetti della «retorica unilineare» e “geminativa” del poema sacro tassiano, e mette in luce come essa costituisca il significante di un progetto filosofico, sapienziale e sincretico che ha un referente fondamentale in Pico della Mirandola (anche attraverso la lettura incrociata di alcune postille al codice palatino del «Mondo creato» e al Barberiniano dell'«Opera omnia» picchiana, ora nuovamente consultabile presso la Biblioteca Vaticana).

1951: il *Mondo creato* è oggetto di ben tre studi di esimi filologi: Giorgio Petrocchi, Giovanni Getto e Ulrich Leo¹. Tutti pongono l'accento sul «nuovo stile» tassiano che il *Mondo creato* inaugura e l'analisi di Leo è puntuale:

Il nuovo stile è «unilineare» in luogo del polimorfo; la forma retorica non è più l'antitesi, l'ossimoro, il paradosso, caratteristici dell'epoca della *Gerusalemme*; si basa piuttosto su tutte le variazioni dell'anafora, insieme con lo zeugma, le lunghe serie di questioni, l'incatenazione. Già non ci sono giochi di parole, cari allo stile precedente. Tutto, insomma, collabora a rendere l'espressione del poema religioso unificata, continua, monumentale, in luogo di polilaterale, antitetica, intellettuale.

Soltanto adesso lo stile del Tasso merita l'epiteto di «magnifico»².

Nell'«Introduzione» all'edizione critica, anche Petrocchi nota, fin dall'esordio, un «cambiamento radicale» nell'ultimo Tasso, attraverso rilievi molto simili a quelli di Leo, seppur negativamente connotati:

È il linguaggio tassiano che muta. Da ingegnoso, sensitivo, musicalissimo ma al tempo stesso artificioso, vivace, e mutevole dalle più aeree tensioni liriche ad una struttura espressiva eminentemente oratoria, il linguaggio del Tasso diventa raccolto, calmo e quasi rigido, privo di mutevolezza sino a giungere troppo spesso all'uniformità³.

Ben diversa è la posizione di Getto. Se, come è noto, dichiara «accertata la povertà del mondo religioso introdotto dal Tasso» (e quindi nega l'espressività del nucleo centrale del *Mondo creato*), dall'altro rintraccia «il fascino poetico delle *Sette giornate* nello spettacolo tutto fisico della realtà del mondo, contemplato nella sua gamma infinita di colori e forme»⁴ e fin nella fenomenologia più polimorfica e riposta, sconvolta e ripugnante, al punto che:

¹ TORQUATO TASSO, *Il Mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi, Firenze, le Monnier, 1951; GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951 (poi *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1979); ULRICH LEO, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgechichte des Seicentismo*, Bern, Francke, 1951, mai tradotto in italiano, del quale l'autore propose un saggio sinottico per «Studi tassiani» (IV, 1954), *Torquato Tasso alle soglie del seicentismo*.

² ULRICH LEO, *Torquato Tasso alle soglie del seicentismo*, cit., p. 15.

³ GIORGIO PETROCCHI, *Introduzione a TORQUATO TASSO, Il Mondo creato*, cit., p. XXV.

⁴ GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, cit., p. 326.

il brutto di natura par quasi proclamare, in anticipo di due secoli sui romantici, il suo diritto ad assurgere al mondo dell'arte.

Si tratta di una natura in movimento, estranea ad un edenico riposo, percorsa da fremiti segreti, da una strana animazione, che rende come inquieta e trepida la parola⁵.

E, proprio riguardo alla parola, conclude:

Si ripensa, in proposito, ad un'immaginosa e pur esatta affermazione di Ungaretti, avanzata a commento di un'accigliata sentenza di Galileo sul Tasso: «Strano che l'illustre uomo dell'«eppur si muove» non si fosse accorto che anche la parola s'era messa a girare»⁶.

Così, se Petrocchi aveva definito il linguaggio del *Mondo creato* «privo di mutevolezza sino a giungere troppo spesso all'uniformità», e Leo proprio in quell'uniformità aveva rilevato il punto di forza del poema, Getto percepisce invece la dinamicità della parola.

Eppure, nei tre giudizi non c'è contraddizione: il *Mondo creato* mira a ricreare verbalmente il movimento dell'eterna metamorfosi e della dinamicità del creato, attraverso un sistema retorico fortemente iterativo, ieratico, monoritmico, che è specchio dell'Atto della creazione divina, durante la quale Dio si è irradiato in ogni creatura divenendone a sua volta irradiazione, al punto che la più piccola creatura, il più insignificante insetto, l'inanimata pianta sono immagine riflessa di Dio e contengono in sé la divinità. La parola poetica diviene allora espressione dell'intrinseca unità dell'infinita varietà del tutto, procedendo per rifrazione e geminazione, come per rifrazione e geminazione si è compiuto l'atto della creazione: perché «uno è l'ordine ancora, e 'n un si volge: / ma in molte spere si comparte e gira»⁷. L'uniformità dell'endecasillabo sciolto tassiano è allora specchio dell'unità della mente divina, che sussume in sé la varietà.

Al continuo contrappunto stilistico della *Liberata* – permeato di spinte e contospinte sintattiche, di antitesi e ossimori che scheggiano dall'interno i parallelismi, di dissonanze e cesellature fulminee che rasentano l'oscurità, di una *ratio* linguistica improntata alla *variatio*⁸ – si sostituisce una cadenza sacrale che predilige tutte le forme di iterazione (anafora, epifora, anadiplosi, epanadiplosi, *geminatio*, epizeusi, antanaclisi); la serie di figure etimologiche (poliptoti, annominazioni, amplificazioni, accumulazioni); le dittologie e le espressioni bimembri che mirano all'uguaglianza sinonimica e sintattica; mentre l'alta frequenza di zeugmi e di periodi nominali sigillano una «narrazione a-narrativa», se così possiamo definirla, che procede per nuclei concettuali irradianti piuttosto che per azioni. Quella *ratio* che aveva concretato «il passaggio dal classicismo rinascimentale [...] al manierismo eletto»⁹ si ripiega ora su se stessa, volge (senza mai dimenticarle) l'ampiezza e la musicalità espressive della *Liberata* verso un'uniformità cadenzata, compatta, piana, ma mai monocorde.

Ma, d'altronde, non è la *Liberata* che può fungere da termine di confronto, e certo non ha giovato all'ultimo poema tassiano questo continuo parallelismo col fronte epico, che non tiene conto di un mutato obiettivo poetico, retorico e filosofico, e soprattutto del diverso genere letterario e del diverso metro: il *Mondo creato* è un poema didascalico sacro in endecasillabi sciolti, e

⁵ Ivi, pp. 332 e 329.

⁶ Ivi, p. 335.

⁷ MC II 96-97. Si cita dall'ed. Luparia: TORQUATO TASSO, *Il mondo creato* (= MC), testo critico a cura di Paolo Luparia, Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere del Tasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, riportando a minuscole le caporali di inizio verso.

⁸ MAURIZIO VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, Milano, LED, 2007, p. 863.

⁹ *Ibidem*.

in rapporto ai coevi poemi didascalici va perciò letto, come ha ben dimostrato Arnaldo Soldani¹⁰ in un'attenta analisi prosodico-retorica e comparata¹¹. Se «la vittoria dello sciolto come metro proprio del genere fu rapida e quasi incontrastata»¹², la sua adozione comportò, in particolare per Alamanni e Tasso, un sistema di bilanciamento retorico-prosodico che ne garantisse l'allontanamento dalla prosaicità e dalla naturalità del parlato, e che non lo trascinasse verso l'austera *gravitas* trissiniana. D'altronde, se l'assenza della gabbia metrica permetteva di traslare in volgare la libertà compositiva e la varietà ritmica dell'esametro classico, (in quanto la fine dell'enunciato non si trovava più costretto al termine della strofa), questa libertà necessitava di essere reimpiantata in un sistema fonologico non più quantitativo, che proprio attraverso le strofe e le rime aveva rimodulato quell'assenza. Le risposte prosodiche e retoriche fornite dai vari autori cinquecenteschi non sono affatto omogenee, ma quel che qui interessa è come, a fronte di una generale riduzione della varietà prosodica dell'endecasillabo, volta a compensare l'assenza di rima, sul fronte retorico Tasso sia il «più propenso a ingabbiare il discorso entro fitte trame parallelistiche»¹³ e iterative (sia anaforiche che «a contatto», allontanandosi sotto quest'ultimo aspetto dai poemi coevi, che poco fanno uso dell'anadiplosi), e sottoponendo l'eredità della *koïnè* lirica

a un *tour de force* retorico, a una continua tensione e inarcatura. E se nella *Liberata* tale tensione è ulteriormente accentuata perché le unità sintattiche così sollecitate sono pure costrette entro i confini brevi delle partizioni dell'ottava (distico e quartina), Tasso sembra tuttavia procedere in questa direzione anche nel *Mondo creato*, quando comprime la struttura aperta dello sciolto entro misure più contenute, o comunque sviluppa nella sintassi forme di circolarità ripetitiva e di ritorno semantico che in parte contraddicono il flusso “verticale” e ininterrotto insito nel metro. Ne risulta così uno sciolto “denso”, che è la caratteristica formale più evidente di quel poema senile e conferma che nel Tasso anche tardo l'assunzione del repertorio della tradizione non può avvenire senza traumi e complessi attraversamenti: segno, tra l'altro, di una lotta tra natura e arte, tra materia e forma, qui ben visibile tematicamente nel grande affresco della creazione e, nello stile, espressa in una dialettica “chiaroscurale” che rispetto alla *Gerusalemme* ha in parte perduto la sua nervosa incisività, ma non appare ancora pacificata del tutto¹⁴.

E in questo «sciolto denso» risiede il fulcro dello stile «unilineare» del *Mondo creato*, che è poi il correlativo dell'organizzazione semantica del discorso e del meccanismo profondo dell'affabulazione, all'interno di un sistema retorico che non abbandona totalmente la varietà della *Liberata* (dovendo descrivere la metamorfosi e la molteplicità inesauribile del creato) ma le dà diversa forma, improntandola di un principio unificante e unificatore che è *imago* dell'immutabilità dell'Idea divina e insieme eco del linguaggio biblico, anch'esso fortemente uniforme e iterativo (basti pensare alle sette anafore ed epifore che connotano il primo capitolo del *Genesis*: «Dio disse, Dio disse, Dio disse; «Primo giorno, secondo giorno» ecc.). La creazione, infatti (e su questo insistono numerosi *Dialoghi* coevi, dal *Messaggero* al *Ficino*), è tanto ordine ed uniformità, quanto varietà, metamorfosi, rigenerazione. E questi due contrapposti movimenti sono compenetrati nel *Mondo creato*. Il primo capitolo del *Genesis*, poi, al pari degli *Esameroni* di San Basilio e Sant'Ambrogio che costituiscono le due fonti primarie tassiane, si fondano sul concetto-cardine che la bellezza e la

¹⁰ ARNALDO SOLDANI, *Verso un classicismo moderno: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo: semestrale di filologia e letteratura italiana e comparata dal Medioevo al Rinascimento», III, 2, 1999, pp. 279-342.

¹¹ Il *Mondo creato* tassiano è letto da Soldani in rapporto alle *Api* del Ruccellai, *La coltivazione* di Alamanni, *La nautica* di Bernardino Baldi, *L'Arte poetica* di Muzio e le *Georgiche* di Daniello.

¹² ARNALDO SOLDANI, *Verso un classicismo moderno*, cit., p. 280.

¹³ Ivi, p. 300.

¹⁴ Ivi, p. 341.

perfezione del creato altro non sono che la manifestazione in terra della perfezione dell'artefice: « lirica e teofania si muovono in sintonia; estetica, poetica e pedagogia sapienziale si illuminano reciprocamente »¹⁵. E come il linguaggio biblico diviene specchio di questa irradiazione, nel *Mondo creato* la molteplicità delle singole forme è accarezzata e contemplata come unità integra e non corrotta: come totalità.

Non c'è, infatti, pianta, animale, uccello o manifestazione del creato che non riveli il suo partecipare delle altre creature, che non suggerisca analogie nascoste, differenze palesi o similitudini apparenti con gli altri esseri, animati o inanimati, che non sia pervaso di quel principio vitale che Dio ha infuso e che si manifesta nell'armonia del tutto.

Perché non è sì vile e rozza pianta,
o sì minuta in terra erba negletta,
che rinovar non possa al cor l'imago
e la memoria del Fattore eterno¹⁶.

E grazie alla corrispondenza riflessa tra cosmo, natura e uomo, anche le inanimate piante partecipano dello spirito divino, così come del mondo animale e di quello umano, e sembrano perciò assumere tratti antropomorfi. Si veda il terzo giorno, quando Dio separa le acque che sono sotto il firmamento e crea il mare e la terra, e su essa fa nascere i germogli, le erbe, le piante, gli alberi e i semi:

Ne la nativa ancora inculta scorza
è gran divaro: altra l'ha rozza et uspra,
altra men dura, altra più molle e liscia,
altra d'una corteccia appar contenta,
altra di molte si ricopre e veste.
Ma quel che meraviglia in vero apporta
è che ritrovi in lor, se ben riguardi,
i diversi accidenti e i vari esempi
di gioventute e di vecchiezza umana.
Perché le piante ancor novelle e verdi
han polita la scorza e quasi estesa;
ma s'adivien che per molti anni invecchi,
s'empie di rughe, et increspata inaspra.
Et altre germogliar recise e tronche
sogliono, ad altra nel troncar il ferro
apporta quasi inevitabil morte.
Altra già fu che impetuoso turbo
da le radici sue divelse, e poscia
ella risorse, e s'appigliò di nuovo
nel duro grembo de l'antica Madre¹⁷.

Si notino le continue iterazioni (*in primis*, l'epanalessi e l'anafora di "altre", a definire le varietà delle "pelli" delle piante, nelle loro diverse età, nei diversi accidenti che possono connotarle, e farle sopravvivere o meno), i perseverati aggettivi in funzione attributiva e con prevalentemente funzione

¹⁵ GIANFRANCO RAVASI, MIRKO IVAN RUPNIK, *Il fascino del bello. Tra Bibbia e teologia*, Milano, San Paolo, 2010, p. 16.

¹⁶ MC III 968-971.

¹⁷ MC III 1274-1293. Mie tutte le enfasi, con cui si marcano (qui e negli altri passi) in giallo e nelle diverse gradazioni di verde e grigio le iterazioni; in viola le figure etimologiche; in bordeaux le paronomasie; in corsivo le endiadi e le dittologie; in grassetto l'iterazione del medesimo prefisso o suffisso, e – solo in questo passo – in carattere rosso le allitterazioni.

patetizzante, che ne descrivono i vari caratteri; le insistite endiadi, sempre a chiusura del verso, che a differenza di quelle della *Liberata* tendono ad essere figura dell'omogeneità e non della varietà, cioè tendono alla sinonimia più che all'antinomia o alla torsione semantica, e talvolta (soprattutto in altri contesti, come si vedrà) hanno puro effetto di eco fonica, essendo costituite da paronomasie o figure etimologiche; l'allitterazione dei medesimi prefissi (*inculta, invecchi, increspa, inaspra, inevitabil, impetuoso*), il ritornare di parole-chiave (*scorza, apporta*), anche in figura etimologica (*vecchiezza, invecchi; aspra, inaspra; tronche, troncar*), il trascolorare di diverse allitterazioni. Mi soffermo solo sui primi tre versi:

Ne la nativa *ancora inculta scorza*
 è gran divaro: altra l'ha *rozza* et *aspra*,
 altra *men* dura, altra più *molle* e *lscia*;

Le nasali e le occlusive, la sibilante complicata e il nesso aspro di *scorza* sono chiamate a rendere, anche attraverso il ritmo martellante, lo sforzo della forma nell'emergere; poi, al v. 2, subentra la vibrante, mentre il raddoppiamento dell'affricata rafforza il nesso aspro in clausola, laddove si descrivono le cortecce ruvide e ispide delle piante, quasi a renderne fonosimbolicamente le qualità; e, infine, l'abbandono a suoni più morbidi e quasi scivolosi (*m, l, sc*, a definire le superfici levigate). L'intero brano è, inoltre, quasi esclusivamente costituito da frasi principali, giustapposte da virgole e dalla congiunzione "e", a dipingere caso per caso il polimorfismo delle piante.

E sulla componente fonico-ritmica sarà necessario soffermarsi, poiché è altra cifra del mutato linguaggio tassiano: si tratta di una musicalità ben diversa da quella della *Liberata*, che non agisce a forza di scalpello, sui nessi aspri e forti, sul levare e il condensare, ma lavora per ampiezza e accumulo, in un ritmo cadenzato di sistole e diastole entro il quale si sviluppano le volute, come in una variazione sul medesimo tema musicale. E anche da questa musicalità, perorata da ridondanza aggettivale e lessicale, che ha principalmente valore fonico, e dalla ritmicità cadenzata nasce l'enfasi descrittiva e patetizzante del poema, che si esplica nella meraviglia verso la perfezione del creato e nella partecipazione emotiva verso gli altri esseri viventi, le loro vicende, i loro sentimenti, secondo una direttrice che è giù presente nelle principali fonti del *Mondo creato*, ovvero gli *Esameroni* di San Basilio e Sant'Ambrogio, che però Tasso carica di un "surplus affettivo", come ha ben dimostrato Isabella Gualandri¹⁸.

Nel *Quinto giorno* (vv. 85-101) Tasso si sofferma sulle creature che abitano le acque, scandendo le diverse varietà mediante ribattuta, e lievemente variata, iterazione anaforica¹⁹, per poi istituire un'analogia tra gli animali che popolano il mare, il cielo e la terra (di fatto introducendo il secondo tema della giornata, gli uccelli): «però che quale è l'aria a' levi augelli / o pur ad animal che spiri in terra, / cotale è l'acqua al notator marino» (*MC V 120-123*), tanto che il loro «è quasi un respirar d'umore e d'onda» (*MC V 142*).

E la cagione è manifesta a' sensi,
 perché il **pulmon**²⁰ ne la sinistra parte 125

¹⁸ ISABELLA GUALANDRI, *Echi ambrosiani nel «Mondo creato» del Tasso*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 111-142: 120 e *passim*.

¹⁹ Cfr. *MC V 85-101*: Panafora è inizialmente costituita da negazione + pronome dimostrativo/relativo; poi, mediante la cesura «Ma tutti», si volge la negazione in affermazione, nella forma congiunzione + pronome dimostrativo (*Non quei... Né meno... Non chi... Non quei... Ma tutti... E quei... E quei... E quei... E quelli...*).

²⁰ Sui polmoni, Tasso segue il *Timeo* platonico, forse suggerito dalla citazione che è nell'*Heptaplus* di Pico: GIORGIO PETROCCHI, *Commento a TORQUATO TASSO, Mondo creato*, cit., p. 161.

fra le viscere nostre ha 'l **propio** sito,
spongioso e raro e trasparente in guisa
 di specchio, o d'altro che riceve imago
 e la **ritorna**; e si **ristringe ed apre**,
 quasi **mantice o folle**, e 'l **rezzo e l'aura** 130
spirando e respirando **accoglie e rende**,
 e **ventillando** è **refrigerio** al core,
 che di purpureo sangue è caldo fonte:
 e con l'istesso **spirto** onde **rinfresca**
 l'interna arsurà, anco si **forma e linge** 135
 in vari detti la sonora voce.
 Ma diè natura a le guizzanti torme
 in vece di **pulmon** le curve branche;
 e mentre **le distende e le raccoglie**,
 dentro l'acqua **riceve o pur la sparge**. 140
 e così in loro il **propio** officio adempie,
 ch'è quasi un **respirar d'umore e d'onda**²¹.

Il polmone, «spongioso e raro» – cioè rado, rarefatto in quanto spugnoso –, è ciò che con il suo ritmico movimento permette la respirazione, dando «refrigerio al cuore» che pulsa il sangue caldo: nella opposizione tra calore e fresco (ribadita ai versi successivi nella sinonimica antitesi «rinfresca / l'interna arsurà») si definiscono i complanari e contrapposti movimenti attraverso cui si origina la vita in qualsiasi essere vivente, che sia d'acqua, terra o cielo, a ribadire l'intrinseca unione che lega le diverse creature, al di là delle differenze. E per descrivere il bipartito movimento polmonare, Tasso utilizza una protratta serie di dittologie che si propagano per quattro versi, per riprodurre, con evidente «energia» mimetica, l'incessante ritmo espirazione-inspirazione. Il movimento è introdotto dal tricolon «spongioso e raro e trasparente», che si propaga nel verso successivo mediante *enjambement* e cesura interna al verso 128, dove si origina la prima dittologia, interessata da inarcatura²², con effetto di dilatazione ritmica e prosodica, anche per effetto dell'interposizione dei complementi oggetto. Dal v. 129 il moto polmonare trova la sua scansione perfetta, divenendo descrizione fonica, ritmica, icastica: dall'aggettivo «trasparente» alla similitudine con uno specchio, che riceve l'immagine e la riflette, nasce quella del restringersi e aprirsi all'aria che filtra nel corpo, generando una nuova similitudine, «quasi mantice o folle», con una prima endiadi sinonimica che si rifrange sulla successiva, sempre interna al v. 130 e sempre costituita da due sostantivi, «e 'l rezzo e l'aura»: dove il primo ha forte carica fonica per il raddoppiamento dell'affricata (che diverrà *refrain* al v. 145, «il tatto e i vezzi»); i due sostantivi trovano il loro referente al verso successivo, nell'endiadi conclusiva, «accoglie e rende», dopo che nel primo emistichio la dittologia dei gerundi ha isolato le parole chiave dell'intero brano, non casualmente in figura etimologica, «spirando e respirando», proiettandole infine sul verso successivo mediante la rima interna, «ventilando», a costituire quasi il terzo membro del movimento, prima della clausola «è refrigerio al cuore». L'intero brano è scandito da un ritmo costante (che è appunto il ritmo della respirazione e della pulsazione del cuore), dovuto sia alla serie di dittologie separate da cesura o pausa intonativa al primo emistichio e/o al termine di ogni verso; sia da un andamento prosodico che, eccetto per i vv. 130-131 (ovvero i versi-chiave), prevede *ictus* stabili nelle posizioni 4-8-10.

²¹ Si propone qui una punteggiatura diversa (e più leggera) sia rispetto all'ed. Petrocchi sia alla Luparia, che privilegia l'andamento ritmico-prosodico a quello sintattico (pur, naturalmente, rispettandolo). Molte delle marcature colorate di questo brano rimandano al seguente, costituendo *refrain* a distanza.

²² Le dittologie in *enjambement* sono molto rare in Petrarca: cfr. ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcati nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in «Accademia Roveretana degli Agiati», 253, VIII, 3, 2003, pp. 250-251.

Ma se il respirare è la facoltà comune a tutti gli animali, uomo compreso, ciò che differenzia le creature marine e gli insetti è l'assenza di voce e *locutio*, sebbene vi siano pesci e insetti che producano suoni. La differenza tra suono e voce, coerentemente con la fonte²³, è il fulcro del brano, secondo quanto si chiosa al termine (dove, dopo aver trattato dello stridio che emettono alcuni pesci, si precisa: «Ma non è vera voce, e voce assembla»). La sequenza è scandita da alternate *reduplicatio* di pronomi, congiunzioni, avverbi, aggettivi, verbi (e, in altri brani, endiadi e frasi formulari), utilizzati come *refrain* inter e intrastrofici²⁴ con la funzione di isolare la singolarità e varietà delle creature – permettendone una rappresentazione analitica, in poche pennellate – nel mentre se ne suggerisce l'appartenenza a un'unica specie. Parallelamente, anafore, anadiplosi ed epanalepsi hanno anche funzione metrico-prosodica: impalcano l'architettura dell'endecasillabo sciolto, ne contengono il libero fluire e ne smorzano l'andamento potenzialmente prosastico.

Riporto il brano nella sua interezza, pur molto lungo, perché l'organismo testuale ha una sua compattezza intrinseca per la quale ciascun elemento, in particolare anaforico, ha sempre la medesima funzione logica e ritmica.

Ma pur voce non manda il muto pesce,
 nè domestico mai, nè mansüeto
 diventa, nè sostiene il tatto e i vezzi 145
 onde palpa e lusinga umana destra:
 perchè d'alcuni pur si narri e scriva
 c'han per *propia* natura e *propia* sorte
 oltre l'uso comun sonoro spirto,
 altri suono non pur, ma voce ancora; 150
 altri quasi parole, in cui distingue
 non ben loquace lingua i propri affetti.
 Per[ò]ché basta al suon lo spirto interno,
 ond'ei si forma; e 'l suo spongioso e raro 155
 pulmone e la sua vota umida canna,
 fistola detta; ma la voce appresso
 sol ne la gola si figura e *lingua*;
 a le parole ancor la lingua e i denti
 son d'uopo: onde non parla e non informa 160
 gli accenti suoi quel che di lingua è privo.
 Ma 'l suon da l'altre parti ancor si frange,
 come nel cinto che traversa e fascia
 le vespe e l'api²⁵, si pervote e rompe
 l'interno spirto: e quinci s'ode un roco
 mormorar, che per l'aria intorno aggira. 165
 Altri rompendo ne l'istessa fascia,
 che cinge il corpo suo, lo spirto interno,
 canta battendo l'ali, e i verdi boschi
 suonano intorno a quei sonori accenti 170
 de la cicala a' lunghi estivi giorni.
 Ma fra' pesci nel mare, o 'n fiume, o 'n lago,
 alcun non manda fuori o voce o suono,
 che sia molle o di crosta almen coperto.
 Altri con vario suon grunisce e stride,
 talchè del suo stridor risuona intorno 175
 l'onda sovente, e dal concerto il nome
 prese quel pesce in mar che detto è lira.

²³ Si veda oltre, nota 28.

²⁴ Cfr., ad esempio, lo «spongioso e raro / pulmone», v. 127 e vv. 154-155.

²⁵ Seguiamo qui la punteggiatura dell'ed. Petrocchi (nell'ed. Luparia il periodo non ha punteggiatura).

Stride il pettine ancora; e stride a prova
 la rondine marina, e questa e quella
 stridendo vola, e si solleva in alto 180
 con lunghe e larghe penne, e 'l mar non tocca.
 Ma nel fiume Acheloo non solo stride
 ma voce il suo cinghiale aver si crede;
 e 'l cucuco notatore ha voce anch'egli,
 ond' al cucuco volante è quasi eguale. 185
 Ma non è vera voce, e voce assembla
 l'interno spirito che si frega e frange
 in quell'orride branche ond'ei risuona²⁶.

L'iniziale epanalepsi della congiunzione negativa, *né* (anticipata dal *non*), dà avvio all'analisi delle differenze tra le specie marine e quelle animali, ma la trattazione successiva si appunterà solo sulla prima, l'assenza di voce (per chiarire appunto la differenza tra suono e voce); il pronome *altri* serve prima a distinguere le divergenti opinioni dei filosofi sullo statuto del suono e della voce (vv. 150-151); poi a isolare – e ritmare – la sequenza dei vari pesci e insetti che producono suoni, con facoltà, modi e organi diversi; la congiunzione avversativa *ma* in posizione anaforica marca le diversità prima tra specie terrestri e marine (v. 143 e v. 161), poi tra insetti e pesci (v. 171); e infine tra le varie specie di pesci che producono suoni e stridori (v. 186 – e sul verbo *stridere* si apre un'ulteriore parentesi distintiva, vv. 174-182, marcata ancora da epanalepsi e figure etimologiche)²⁷; mentre la *reduplicatio* dell'avversativa *ma* in posizione centrale (v. 150 e v. 156), così come la *reduplicatio* del *perché* vale a chiarire la posizione tassiana (e aristotelica): benché altri abbiano sostenuto il contrario, il suono non è da confondere né la voce né con la *locutio*, in quanto la prima si produce nella gola, e solo gli animali che posseggono lingua e denti hanno la facoltà della parola (entrambi i sostantivi sono infatti oggetto di una nuova *iteratio*). Voce e suono sono, quindi, i termini-chiave, distintivi le diverse specie, e si propagano a eco lungo tutto il brano, dando ragione, a mio avviso, della proposta interpretativa di Luparia per il v. 153, benché sia forse possibile non dover emendare il testo al verso successivo²⁸:

²⁶ MC V 143-188. Rispetto agli altri contesti, utilizziamo qui le enfasi in modo lievemente variato: le figure etimologiche non sono segnate in viola, ma del medesimo colore del lemma iterato (vd: *suono, sonori, risuona; stride, stridendo, stridor*); in grigio chiaro sono tutte le *reduplicatio* di avverbi o congiunzioni che hanno valore "strutturante", eccettuata l'avversativa *ma*, a cui si è attribuito il colore verde, per la ragione che poco oltre chiariremo.

²⁷ L'anafora della congiunzione avversativa si propaga nel prosieguo del brano (v. 189 e v. 202), a marcare l'ultima differenza: tra gli animali acquatici che emettono suoni o stridori e quelli che hanno invece vera voce: la rana e i cetacei, con un'ulteriore differenza tra la prima, dotata di lingua, e gli ultimi.

²⁸ Il v. 153 risulta ipometro nel ms. Palatino, dove l'Ingegneri aggiunge in interlinea l'avverbio di negazione, modificando il senso del brano. Petrocchi integra la proposta dell'Ingegneri a testo, mentre Luparia propone una soluzione interpretativa che implica una «correzione probabile» (cfr. MC, *Introduzione*, p. XCIII) al verso successivo: «Per[o]ché basta al suon lo spirito interno, / ond'ei si forma, o 'l suo spongioso e raro / pulmone». Seguiamo la proposta di Luparia per «Per[o]ché», in quanto restituisce il corretto senso del passo, anche sulla scorta della fonte, ARISTOTELE, *De historia animalium*, IV, c. IX (cfr. TORQUATO TASSO, *Mondo creato, Corredo al testo critico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, vol. I, tomo 2, pp. 228-230), benché si perda l'iterazione del «Perché»: la *reduplicatio* ha, infatti, anche la funzione di legare l'argomentazione dei vv. 153-160 a quella dei vv. 147-152, dalla quale dipende logicamente (poiché la precisa e in parte la contraddice). Invece, per il verso successivo suggeriamo a testo una possibilità interpuntiva che consente di mantenere la lezione manoscritta in luogo dell'emendamento dell'editore: introducendo il punto e virgola [; e 'l>, o 'l] mi sembra si restituiscia ugualmente il senso del passo, per il quale vd. *Corredo al testo critico*, vol. 1, tomo 2, p. 331: «perché a produrre il suono sono sufficienti l'aria contenuta nelle viscere [o meglio: la vescica natatoria], onde esso suono si origina, o lo spugnoso e alveolare pulmone e lo sfiatatoio, detto fistola» (da leggere: «perché a produrre il suono è sufficiente l'aria contenuta nelle viscere [...]; ed [è sufficiente] lo spugnoso e rarefatto pulmone...»). La

È questa l'uniformità, l'unilinearità del *Mondo creato*, che si genera da un sistema retorico che possiamo definire "geminativo" o "a specchio", per il continuo rifrangersi dei medesimi lessmi, concetti, figure, che costituiscono l'armonico basso del testo, il suo ritmo-base. Su questo ritmo-base (corrispondente all'unità e all'immutabilità dell'Idea creatrice) si innestano le variazioni e le volute: nel *Mondo creato* il cadenzato sistema fonico-prosodico è perciò contrappuntato sia dalle variazioni argomentative e sintattiche, che si ricompongono sull'asse dei parallelismi verticali, bilanciando l'assenza di gabbia metrica dello sciolto; sia da una parola «inquietata e intrepida», perché lanciata a «a perseguire in una perpetua rassegna le infinite realtà del mondo», addentrandosi nelle più occulte pieghe delle cose, aggirandosi attorno ad esse per coglierne i «fremiti segreti» e la «strana animazione», come ben intravedeva Getto²⁹. L'architettura stilistica diviene, così, funzionale a traslare in poesia sia la dinamicità irradiante da cui tutto ha avuto ed ha origine, sia l'ordine, l'immutabilità e l'unità del progetto della mente divina, che sussume in sé la varietà infinita: una varietà che comunque, nelle sue poliedriche espressioni, reca traccia in sé di quell'unità intrinseca da cui tutto ha avuto origine. In tal senso la *reduplicatio* insistita è la figura-chiave dell'«unilinearità» stilistica del *Mondo creato*, e insieme è espressione dell'omogeneità ontologica del creato: non stupisce allora la sua onnipresenza, a volte meccanica ma non priva di una *ratio* ben definita.

Basti un esempio, tra i tanti che si sarebbero potuti scegliere: l'iterazione del pronome *altri/altra* (con le sue quasi 190 occorrenze nel poema, se si considera anche la variante aggettivale), che si ripete in ogni giornata con le due medesime funzioni già analizzate. È quindi utilizzata da Tasso o per esporre – velocemente ma analiticamente – le varie teorie sul medesimo fenomeno, come in *MC V* 150-151 (nel *Secondo giorno* la natura dei cieli³⁰, nel *Terzo* la causa delle maree³¹, nel *Sesto* le dottrine sulla sostanza dell'anima e la forma della terra³²); o, come in *MC III* 1274-1293 e *V* 166 sgg., per scandire, isolare e ritmare il vario polimorfismo del creato: così nella seconda metà del *Quinto giorno* il poeta si sofferma a descrivere gli uccelli e – con speculare impostazione strutturale e retorica rispetto alla prima metà della giornata (in cui aveva descritto gli animali marini) –, si lancia in una «perpetua rassegna» degli animali che popolano i cieli. Gli strumenti retorici impiegati sono

proposta interpuntiva avrebbe il vantaggio di isolare le tre diverse specie (quelle che producono suoni attraverso la vescica natatoria, i cetacei, gli altri animali dotati di lingua) e di mantenere l'iterazione della congiunzione, che lega le due specie marine, separandole poi, attraverso l'avversativa, da quelle terrestri.

²⁹ GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, cit., p. 335.

³⁰ Cfr. *MC II* 111-156: «**Altri** via più vicino a' primi tempi, / de' suoi quattro principi in sé diversi, / alternando le volte, *il face e guasta*, / ma come *vuol discordia o vuole amore*. / [...] / **Altri** pur di mistura *informe e rozza*, / onde uscir gli elementi, *il forma e finge / riinoso e caduco*, esposto a morte. / [...] / **Altri** de gli elementi *il sommo e 'l puro* / da *l'immondo e feccioso aduna e scieglie*; / [...] / **Altri** un vano intelletto *affanna e stanca* / ne la confusión turbida e mischia / de l'infinita parti; e quinci indarno / la mente pazza *s'argomenta e 'ngegna* / di separarle. **Altri** corporea mole / genera di figure in **vari** aspetti: / [...] / **Altri** una QUINTA essenza al cielo assegna, / sciolta da tutte qualità umane, / **e da morte il difende, e d'ogni oltraggio / mortale il guarda** nel suo corso **eterno**, / ch'egli *volge e rivolge* in **vari** giri / al suo *Motor, come bramoso amante*».

³¹ Vd. *MC III* 230-256: «**Altri** al moto divino, onde si gira / la spera più sublime, *assegna e rende* / l'alta cagione; **altri** a le stelle erranti, / a quella più de la più bassa luce, / ch'è più vicina e quinci ha maggior forza / ne le cose mortali a lei soggette. / E di questi, **altri** vuol ch'*obliquo o dritto* / il bianco raggio *inalzi* l'onde *o spiani*; / **altri** che de la luna il pieno aspetto / riempia il mar di tempestoso flutto / *e scemando lo scemi*; ed **altri** afferma / che per consentimento di Natura / tacito imiti il mar del cielo il corso: / ma sono questi in ciò quasi concordi. / **Altri**, de' venti al respirare *obliquo* / e 'n se stesso *ritorto*, il corso a l'onde / *ritorce e le commove or quinci or quindi*. / **Altri** fu, che seguendo antica fama, / disse che 'l mar, quasi *spirante e vivo* / grande Animal che del gran mondo è parte, / *manda fuori e raccoglie* il corso e le onde, / *spirando e respirando* in vari modi. / **Altri** ne l'inequal suo letto angusto / non vuol che trovi il mar *riposo o pace*, / e quinci sempre egli si *mova e lagni* / con roco pianto; e l'inquieto regno / gli sia di guerra pur turbato campo».

³² Rispettivamente *MC VI* 265-274 e 288-302, che qui non citiamo per ragioni di spazio.

principalmente due: l'ampia aggettivazione³³, che conferisce *surplus* patetizzante e “affettivo” al passo, o crea antitesi per indugiare sulle peculiarità dei diversi soggetti (*rapace/candide; grave impero/libertà tranquilla; suol nativo/terra estrana; caldi/freddi; tepido/algente*); e la ripetizione del pronome *altri* con valore strutturante, per isolare le varie specie e fornire contestualmente un elemento di ricordo, a fronte della necessità metrico-prosodica di spezzare e organizzare liberamente le sequenze di sciolti in forme e lunghezze variabili ma circoscritte:

Gli **altri** raccolti sono in vari stormi,
 d'**amica** compagnia *bramosi e lieti*,
 securi no, che li *perturba e sparge*
 e spesso *ancide* il predator *rapace*.
 E tali son le **candide** colombe, 820
 a cui si *prezioso e bel* monile
 fa la natura *di colori e d'auro*,
 e le grù *peregrine* e i *magri* stormi.
 Di questi, **altri** soggetti a grave impero
 non sono, e 'n libertà **tranquilla vita** 825
vivon, quasi con **propie antiche** leggi;
altri hanno 'l duce, et ordinati a squadre
 seguon la scorta sua per l'aria a volo.
Altri son **propri** abitor **antichi**
 del suol **nativo**; **altri** volar da lunge 830
 sogliono in terra **estrana**, e 'n altro clima
 cercar più caldi soli inanzi al verno.
Altri ritornan pur co' **freddi** giorni,
 peregrinando a la stagione **estiva**.
 Tornano al fin d'autunno i tordi a volo 835
 nel **tepido** confin del verno **algente**,
 dove son tesi lor ben mille aguati:
 ne l'**inospite** terra **altri** gli **inganna**
 con l'**infidèle** e **invidiosa** gabbia.
Alcun gli prende col **tenace** visco, 840
 e ne le reti **alcun** gl'**involge** e lega.
 E la cicogna **ritornando**, **inalza**
 la primavera le sue **verdi** insegne.
Altri son de la mano **a' vezzi avezze**,
 che **dolcemente** li **lusinga** e **molce**, 845
 et a la mensa del signore usati;
altri son **timorosi**; e i **dolci** nidi
 fanno **alcune altri** ne gli **umani** alberghi.
Altri **selvaggi quasi** e **quasi alpestri**
 prendono i luoghi solitari in grado. 850
 Ma gran varietà **la voce** e 'l **suono**
 fa ne' **volanti** augelli, e gran divaro.
Altri **faciti** sono, **altri** loquaci;
senza musica alcuni e **senza canto**,
alcuni altri canori. Ad **altri** insegna 855
 d'assomigliar co' 'l suono i vari accenti
 la Natura maestra, e l'**uso** e l'**arte**.
 E la pieghevole **voce** in **dolci** modi
inchina et alza; **altri** **ritrosi**, **indotti**,
 con **perpetuo** tenore in un sol tuono 860
 mandan fuor sempre l'**immutabil voce**³⁴.

³³ Si marca, nel passo seguente, con il sottolineato tratteggiato.

³⁴ MC 816-861.

Questo indugiare poeticamente nella descrizione minuziosa di ogni creatura e sfiorare con la propria parola la meravigliosa ragion d'essere delle cose più umili come di quelle grandi e maestose, svelandone le segrete connessioni, è il centro nevralgico del *Mondo creato*. Che è poi lo sguardo del «poeta incredulo»³⁵ già dagli anni giovanili dei *Discorsi dell'arte poetica*, ma ancor più degli ultimi: perché l'aporia tra uno e molteplice, cristiano e pagano, umano e trascendente viene qui colmata nel segno divino attraverso il momento della creazione. Se il meraviglioso era un asse portante della *Liberata*, in parte espunto nella *Conquistata*, nel *Mondo creato* Tasso sembra voler sublimare il meraviglioso nella *meraviglia* estatica e «incredula» per la perfezione e l'armonia del creato, per il mistero che congiunge il tutto al suo creatore, e il creatore al tutto.

Vi è, infatti, una corrispondenza perfetta tra le varie forme del creato, legate tra loro «da una discorde concordia e quasi da multiformi catene»³⁶: così Pico della Mirandola nel II Proemio dell'*Heptaplus*, opera nella quale il filosofo, attraverso un commento ai primi capitoli del *Genesis*, svela le relazioni che legano l'unità della mente divina alla molteplicità del reale, affermando che non vi è contraddizione o degradazione tra il mondo intellegibile, quello celeste e quello terreno (sublunare), ma anzi totale identità.

I tre mondi sono uno solo, non solamente perché tutti si riportano da un unico principio a un unico fine, o perché, regolati da leggi determinate, sono collegati da un certo armonico legame di natura e da un ordinamento per gradi; ma perché tutto ciò che è nella totalità dei mondi è anche in ciascuno, né vi è alcuno di essi in cui non sia ciò che è in ognuno degli altri³⁷.

L'immagine di un frattale, e la legge matematica che lo sottende, credo sia quella che meglio si presti a rendere visivamente questo principio, che l'*Heptaplus* condivide con il *Mondo creato*. Non a caso l'*Heptaplus* fu una fonte importante per Tasso³⁸, come dimostrano le postille autografe del Palatino, il più importante testimone delle *Sette Giornate*³⁹. Scorrendole, si ha un efficace *exemplum* dell'ambizione sincretico-sapienziale che animava l'ultimo poema tassiano: scienza pagana e sapere ebraico; filosofia presocratica, pitagorica, platonica e aristotelico-tomistica; patristica e teologia; spunti magici, egizi e cabalistici; retorica classica, scritturale e volgare, con una forte preminenza di quei padri della Chiesa alessandrini e cappadoci che già, nel loro pensiero, avevano compendiato e tentato di sintetizzare nuclei filosofici divergenti, ovvero Gregorio Nazianzeno, Gregorio di Nissa, Filone ebreo, lo Pseudo-Dionigi, nonché Origene.

Tutto converge verso l'inaudita ambizione di contenere e conciliare nel poema l'intera Sapienza umana, in virtù di una parola poetica che ha oramai acquistato un valore veritativo «forte», e nella quale si condensano gli studi filosofico-teologici svolti tra il 1576 e il 1592, di cui i *Dialoghi* sono testimoni. Il tentativo è quello di risalire ad una *prisca theologia*, ad una «sostanziale e universale

³⁵ Il riferimento è alla monografia di ANTONIO CORSANO, *Percorsi dell'incredulità: religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003.

³⁶ GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate, Heptaplus (=Hept), De ente et uno e scritti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942; *Hept, Secondo proemio*, p. 195.

³⁷ Ivi, p. 189.

³⁸ Cfr. GIOVANNA SCIANATICO, *Alla ricerca del paradiso perduto. L'ultimo giardino tassiano nel «Mondo creato», in «Senza te son nulla». Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini e Ottavio Ghidini, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 197-204. Mi permetto anche di rimandare al mio «*Il Mondo creato*» del Tasso tra gli «*Esameroni*» patristici e l'«*Heptaplus*» di Pico della Mirandola, in *La Bibbia nella Letteratura italiana*, IV, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 645-669.

³⁹ Sul manoscritto palatino cfr. PAOLO LUPARIA, *Introduzione*, in *MC*, pp. XXIII-XXXV e LIX-LXI.

concordia di frammenti di verità e di conoscenza dell'essere Divino»⁴⁰ disseminati nelle più varie culture e religioni, con un'aspirazione sapienziale che molto ricorda la *pax philosophica* di Pico della Mirandola: e non a caso molte delle fonti del *Mondo creato* sono le medesime del *De ente et uno* e dell'*Heptaplus*.

Ma la lettura di Pico da parte del Tasso è ben anteriore al *Mondo creato*: tra i postillati tassiani conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana è oggi nuovamente consultabile lo Stampato Barberiniano cr. Tasso 23, ovvero l'*Opera Omnia* di Pico della Mirandola, nell'ed. Parigi, Jean Petit, 1517⁴¹. Del volume era stata accertata l'irreperibilità nel 1982; nel 1988 Guido Baldassarri aveva fornito la trascrizione delle postille, in virtù di un microfilm fatto eseguire dall'Università di Padova. Nel descrivere lo stampato, notava come le note marginali fossero «apposte in più fasi» e «orientate a criteri particolarmente selettivi», perché circoscritte a determinate opere e a determinate zone di quelle opere; e come, oltre la mano di Torquato, se ne riconoscesse una più antica, che, con Arbizzoni⁴², possiamo affermare essere quella del padre Bernardo Tasso, dal quale non pochi volumi Torquato ereditò; tra questi vale almeno la pena citare lo Stampato Barberiniano cr. Tasso 34, *I misteri degli egiziani* di Giamblico (Iamblichus, *De mysteriis Aegyptiorum, Chaldeorum, Assyriorum* [...], [Venezia, Aldo Manuzio, 1497]), poiché in alcune postille di Torquato rimanda all'*Heptaplus*.

La presenza di Pico della Mirandola, tra gli *auctores* frequentati dal Tasso, è sempre vissuta all'ombra, e anzi è stata oscurata da Ficino, ma già Baldassarri constatava come, a ben guardare, risultasse tutt'altro che sporadica negli anni della revisione romana e dei primi *Dialoghi*, *Il Forno*, *il Gonzaga* e *il Messaggero* (1580 ca.); e poi, nuovamente, nel tardo *Cataneo* e nel *Giudicio*, databili tra il 1591 e il 1592, ovvero quando Tasso cominciò a comporre il *Mondo creato*. I nuclei concettuali individuati da Baldassarri nelle prose appena citate collimano con ben individuati nodi del *Mondo creato*, alcuni dei quali peraltro trovano un ulteriore riscontro nelle postille sia del barberiniano sia del palatino. Essi, infatti, riguardano:

1) Le istanze di conciliazione tra la filosofia platonica e quella aristotelica, prodromo della più generale *pax philosophica* che nel poema sacro Tasso cerca, e che evidentemente cercava rileggendo Pico all'altezza del 1592, date postille come «Non alium esse Platonem quam Atticum Mosem»; o «Phitagoras ex Mosaica lege plura transtulisse», e «Platonis et Aristotelis concordia».

2) La questione dell'ontologia negativa di Dio, per la quale di Dio può dirsi solo ciò che non è, e che nel *Mondo creato* si condensa nelle continue litoti, costituendo un nucleo concettuale assolutamente centrale.

3) L'*excursus* astrologico del *Messaggero*, le cui ipotesi di partenza pichiane sono poi riprese nel *Cataneo*, dieci anni dopo: e proprio alcuni luoghi del *Cataneo* sono simmetrici a luoghi del *Mondo creato*, a provare ulteriormente, se mai ce ne fosse ancora bisogno, la funzione della prosa nel laboratorio poetico tassiano. L'intero *excursus* sulla causa delle maree, ad esempio, passa dal *Cataneo* al III Giorno del *Mondo creato*, e in margine al v. 231 del Palatino Tasso scrive, infatti, «Pico contro gli astrologi».

⁴⁰ GIOVANNA SCIANATICO, *Alla ricerca del paradiso perduto*, cit., p. 202.

⁴¹ *Joannis Pici Mirandulae omnia opera. Ionnis Pici Mirandulae vita per Ioannem Franciscum illustris principis Galeoti Pici filium elegantissime conscripta. Heptaplus de opere sex dierum geneoseos. Deprecatoria ad Deum elegiaco carmine. Apologia tredecim questionum. Tractatus de ente & uno... Oratio quaedam elegantissima. Epistole plures Ioannis Pici Mirandulae. Testimonia eius uitae & doctrinae. Disputationum aduersus astrologos libri duodecim. Caecilii Cypriani... De ligno crucis carmen*, [Parigi, Petit Jean (Parisijs, Ioannis Parui, 1517, die nona Mensis Iunii)].

⁴² GUIDO ARBIZZONI, *Bernardo Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, II, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 350.

Ma, al di là questi luoghi, Tasso condivideva con Pico più profonde convinzioni, di cui l'aspirazione alla conciliazione sincretica delle diverse *sapientiae* è anch'essa espressione: il fascino per il magismo e per le connessioni segrete tra le diverse sfere del creato, non privo di un certo animismo; l'idea dell'assoluta corrispondenza tra la mente divina, la natura e l'uomo – che è anche corrispondenza tra teologia, scienza e arte; la *visio* della «discorde concordia e delle multiformi catene» che legano macrocosmo e microcosmo, creatore creato e creature, nella loro immanente unità e distinzione. Come, infatti, Padre, Figlio e Spirito Santo sono tre persone ma un'unica entità, così ciascuna delle diverse sfere che compongono il creato è distinta dalle altre nel suo inesauribile polimorfismo, ma contiene in sé l'essenza divina ed è dunque *imago* sia delle altre sfere del suo Creatore. L'invocazione alla *Trinitas creatrix* che apre il *Mondo creato* è, allora, proemio concettuale oltre che programmatico e stilistico: sul piano del significante, infatti, il sistema retorico che abbiamo definito “geminativo” si propaga per triadi di iterazioni che sanciscono l'identità una e trina di Padre, figlio e Spirito Santo⁴³; mentre, sul piano del significato, contiene in sé tutta l'opera anche in rapporto al sostrato filosofico che la permea. E non stupirà, quindi, che l'immagine che condensa l'intera invocazione sia quella del «triplicato sole», accanto alla quale Tasso postilla, nel Palatino, «Pico nel Eptaplo»; avendo già segnato, a margine del Barberiniano, «Triplex unitas».

⁴³ Rimando, per l'analisi retorica dell'invocazione del *Mondo creato*, al mio *Note sulla genesi e sulla lingua del «Mondo creato»*, in *«Senza te son nulla»*, cit., pp. 133-138; e per lo studio delle fonti e sul platonismo a PAOLO LUPARIA, *Trinitas creatrix. Appunti sulla teologia platonica del Tasso nel «Mondo creato»*, in *«Revue des études italiennes»*, I-II, 1996.