

FEDERICA ALZIATI

Natura, scienza e arte nella dialogistica tassiana: interrogativi e confronti dalla Cavaletta al Ficino

In

Letteratura e Scienze

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

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA ALZIATI

Natura, scienza e arte nella dialogistica tassiana: interrogativi e confronti dalla Cavaletta al Ficino

L'intervento si propone di sondare come la scrittura dialogica tassiana ponga a problema metodi e finalità della pratica artistica, e specialmente della letteratura, mettendoli a confronto con l'opera creatrice della natura e con il valore epistemico della scienza. Si offrirà così anche l'occasione di riconsiderare i legami costitutivi e alcune significative ricorrenze tematiche nell'ambito di una parte notevole del corpus dei dialoghi dell'autore.

Nella sua stagione più matura, a partire dal discrimine cronologico individuabile negli anni tra il 1584 e il 1586,¹ la produzione dialogica tassiana pone a tema con frequenza e consapevolezza crescenti statuto, oggetto e metodi delle arti liberali, e in particolar modo della letteratura, presi in esame da più parti e da molteplici punti di vista.² Riconotta di volta in volta entro l'ampio quadro di realtà e il vasto spettro di tematiche descritto dalle voci degli interlocutori, l'esperienza creativa degli artisti è dunque chiamata a più riprese a misurarsi anche con l'operato della natura e il portato epistemico della scienza. In tale prospettiva, l'arte si trova confrontata innanzitutto con la regolarità naturale e le certezze scientifiche, queste ultime derivanti da una scienza che il panorama del secondo Cinquecento impone di considerare ancora, in termini aristotelici, come la virtù intellettuale che «produce dimostrazioni», secondo la definizione dell'*Etica Nicomachea* (VI 1139b), puntualmente ripresa da Tasso nel *Ficino ovvero de l'arte* (§§ 30-32).³

Prendendo le mosse dalla *Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, compiuta entro il febbraio del 1585 e data alle stampe nel 1587,⁴ si ha l'impressione che le disquisizioni di carattere metrico-stilistico

¹ Il triennio segna l'avvio di una feconda fase di scrittura e riscrittura per la dialogistica tassiana, caratterizzata dalla revisione di diversi dialoghi già composti o dati alle stampe (dal *Forno* al *Della precedenza*, fino al 'trattico morale' costituito da *Forestiero Napolitano*, *Beltramo* e N.) e dalla stesura di nuovi testi quali il *Malpiglio*, la *Cavaletta* o il *Cataneo-idoli*, nonché da un ritmo più regolare di pubblicazione o ripubblicazione degli uni e degli altri; per una ricognizione esaustiva della successione dei dialoghi e delle fasi compositive di ciascuno di essi, si rimanda al capitolo *Dialoghi e altre prose* di C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, 222-267; ad oggi, le proposte di datazione si basano in primo luogo sulle ipotesi formulate nell'edizione critica di riferimento: cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, *passim* (d'ora in avanti, *Dialoghi*). È inoltre importante ricordare che proprio dal 1585 Tasso iniziò a coltivare il progetto di raccogliere i dialoghi in un unico volume, che avrebbe dovuto affiancare gli analoghi volumi di prosa dedicati ai discorsi e alle lettere (si veda in proposito E. RAIMONDI, *Il problema filologico e letterario dei «Dialoghi» di T. Tasso*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994 [1965], 231-235).

² Il ricorrere di simili tematiche è analizzato con acribia e ampiezza di visione da E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002: gli approfondimenti condotti dallo studioso muovono proprio dai lavori e dalle sperimentazioni collocabili attorno al 1585, in cui si riscontrano i prodromi «di un intervento deliberato su alcuni temi cardine della cultura coeva (la poesia, la corte, gli idoli)» (10); al riguardo, sia concesso rimandare anche a F. ALZIATI, «Io son Tasso»: *consapevolezza poetica e ambizioni sociali. Un percorso di lettura tra i dialoghi del 1584-1585*, «Testo», XXXIX (2018), 1, 29-46.

³ Si cita da ARISTOTELE, *Le tre etiche*, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di A. Fermani, Milano, Bompiani, 2010², *ad locum*. Tra i postillati tassiani superstiti si annovera un'edizione dei testi di morale (comprensiva anche di *Retorica*, *Poetica* e *Metafisica*) commentata da Filippo Melantone, apparsa a Basilea nel 1542 nel terzo tomo di una serie delle opere di Aristotele: cfr. il regesto di A. M. CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso*, «Studi tassiani», 12 (1962), p. 107, n. 40. Come si vedrà, nei §§ 30-32 del *Ficino* il personaggio eponimo di Marsilio Ficino passa in rassegna la classificazione delle virtù intellettuali condotta nel sesto libro dell'*Etica Nicomachea*, compresa la distinzione tra gli abiti dell'intelletto speculativo (come la scienza) e quelli dell'intelletto pratico (tra cui l'arte).

⁴ Dà prova del compimento del dialogo una lettera dell'autore a don Angelo Grillo del 15 febbraio 1585, mentre la *princeps* si ha nelle *Gioie di Rime e Prose del Sig. Torquato Tasso. Quinta e Sesta Parte*, Venezia, Giulio Vasalini, 1587, cc. 2r-39r (cfr. *Dialoghi*, vol. I, 44-46, e *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. II, n. 338).

minuziosamente profuse nello spazio dei primi cento paragrafi restituiscano una concezione della poesia e dell'arte assimilabile all'idea dell'artificio e prossima ad esaurirsi nella regola. «L'arte è de le cose certe, quali sono quelle che ci ha insegnato Dante nel suo magisterio», sentenza Ercole Cavaletto al § 98, dopo aver pedissequamente riproposto le teorizzazioni del *De vulgari* sulla forma della canzone, per poi ribadire che l'arte «è solamente in quelle cose de le quali si può dar certa ragione; ma l'incerte e l'incostanti, le quali alcune volte si raccolgono sotto le regole e alcune non si raccolgono, non ricevono eccelente magisterio né buono artificio» (§ 100).⁵ A fronte di una simile impostazione, il Forestiero Napolitano (dietro la cui maschera s'intravede, com'è noto, la fisionomia dell'autore) sottopone tuttavia ai propri interlocutori il caso esemplare della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, in cui il medesimo Dante contravviene nelle vesti di poeta ad alcune delle norme da lui stesso formulate in sede teorica, facendo prevalere il «giudicio» sulla regola (§§ 101-104). L'obiettivo è rivendicare alla discrezione degli artisti un margine di libertà rispetto ai canoni precostituiti e apparentemente immutabili dell'arte:

- F.N. Ma il *giudicio* è de le cose *certe* o de le *incerte*? dico, de le *universali*, de le quali si può aver *certa scienza*, o più tosto de le *particolari*, che sono sottoposte al senso?
 E.C. Non si può negare che 'l giudicio non sia de le particolari.
 F.N. E l'arte è de' particolari, che sono infiniti, o pur de gli universali? [...]
 O.C. L'arte senza dubbio è de gli universali.
 F.N. Ma se l'arte è de gli universali e 'l giudicio non è de gli universali, l'arte non sarà di quelle cose de le quali è il giudicio.
 E.C. A questo si può rispondere che non si può dimostrar l'arte e 'l giudicio ne le medesime cose; ma non si nega che il poeta in alcune sia *artificioso*, in altre *giudicioso*.
 F.N. A me basta che il poeta non in tutte le cose, né sempre, possa o debba essere artificioso [...]. (§§ 105-106)⁶

L'arte permane associata alla «certa scienza» in nome della validità universale dei precetti, forse per influsso dell'idea aristotelica che, al pari della scienza, «l'arte si genera quando, da molte osservazioni di esperienza, si forma un giudizio generale ed unico riferibile a tutti i casi simili», e dunque «l'esperienza è conoscenza dei particolari, mentre l'arte è conoscenza degli universali» (cfr. *Metafisica* A 981a).⁷ La visione monolitica di Ercole Cavaletto è in ogni caso incrinata dalla componente d'incertezza, dai particolari che sfuggono al modello d'insieme e chiamano in causa la capacità di giudizio dell'artista. Anche in questi passaggi si può riconoscere facilmente la lezione originaria di Aristotele, il quale nell'*Etica Nicomachea* puntualizza che «nell'ambito delle scienze esatte e autosufficienti [...] non si è chiamati a valutare», mentre «al contrario valutiamo su tutto ciò che dipende da noi, e che non si dà sempre allo stesso modo», ragion per cui «siamo chiamati maggiormente a valutare nel campo delle tecniche che in quello delle scienze» (cfr. III 1112b). La

⁵ Il testo della *Cavaletta* si cita da *Dialoghi*, vol. II, t. II, pp. 611-668. Una riflessione approfondita sull'ideale poetico e stilistico sotteso al dialogo si offre nell'intervento di A. AFRIBO, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. II, 411-430 (poi ampiamente ripreso in ID., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001).

⁶ Nello scambio, interviene come terzo interlocutore anche la gentildonna e poetessa Orsina Cavaletta, moglie di Ercole. Ove non altrimenti specificato, i corsivi presenti nelle citazioni sono miei.

⁷ Si cita da ARISTOTELE, *Metafisica*, introduzione, traduzione e commentario di G. Reale, Milano, Bompiani, 2009², *ad locum*. Tra i volumi tassiani si conserva anche un esemplare fittamente annotato dei *Commentari* di Alessandro di Afrodisia alla *Metafisica* aristotelica in un'edizione parigina del 1536, per cui si rimanda al catalogo di CARINI, *I postillati "barberiniani" del Tasso...*, p. 102, n. 20, e alle descrizioni di L. CAPRA, *La Metafisica di Aristotele nelle letture di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso e l'università. Atti del convegno (Ferrara, 14-16 dicembre 1995)*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, 298-300.

mutevolezza degli elementi soggetti alla scelta favorisce quindi l'inserimento nella discussione di un'ulteriore componente aleatoria:

- F.N. [...] ma il *caso* e la *fortuna* possono star insieme co 'l *giudicio*?
 E.C. Possono; perciocché egli suol discoprirsì in quelle cose medesime che sono sottoposte alla sorte: e queste io chiamo l'instabili e l'incerte. (§ 107)

Lungi dallo svilire il giudizio, l'accostamento con la casualità ne rivela ancor meglio la natura di capacità di scelta nella varietà delle contingenze. In tal senso, viene di nuovo in soccorso la tradizione di pensiero aristotelica, a partire dalle argomentazioni della *Fisica*, che annovera caso e fortuna tra le cause accidentali, che riguardano ciò che esula dall'ambito di «ciò che è necessario» e «di ciò che avviene per lo più», vale a dire ciò su cui si è chiamati a scegliere: è significativo, in particolare, che la fortuna venga definita da Aristotele «una causa accidentale nel novero delle cose per scelta», con la precisazione che «tanto l'intelligenza quanto la fortuna vertono sul medesimo oggetto, perché non c'è scelta senza intelligenza» (cfr. II 195b-197b).⁸

Non resta, a questo punto, che compiere una più netta distinzione tra la validità dell'artificio (poetico e non solo) e la certezza delle regole ascrivibili alle scienze esatte (quali aritmetica e geometria, portate ad esempio al § 121 in opposizione ad un'arte liberale come la musica). Per farlo, il Forestiero Napoletano conduce in primo luogo il proprio interlocutore, con metodo socratico, a distinguere tra certezza e verità:

- F.N. I poeti grandi sono, come parve a Dante, i regolati,⁹ ma ch'i regolati usino *certo artificio*, non ho ancora appreso da Dante. Non però vi sia grave di rispondere a quel ch' io vi dimanderò per impararlo.
 E.C. Chiedete quel che vi piace.
 F.N. Non vi pare che ci siano alcune cose *vere* che non son *certe*?
 E.C. Senza dubbio: perciocché assai spesso avviene che la buona moglie abbia dato repulsa a l'amante, tutta volta è incerto; e vero sarà parimente ch'un ladrone abbia spogliato gli altari, ma di ciò non avremo certezza.
 F.N. Ma fra le cose certe ce ne saranno alcune che non sian vere.
 E.C. Niuna cosa è che sia certa e non vera.
 F.N. Dunque tutto quello ch'è certo è vero, ma non *e converso*. (§§ 126-127)

Lo scambio sembra replicare il modo con cui probabilità e necessità vengono distinte in un fondamentale trattato logico-dialettico come le *Differenze topiche* di Severino Boezio: «Sono invece probabili e non necessari quegli argomenti ai quali senza dubbio l'animo presta facilmente fede, ma non contengono la fermezza della verità, come per esempio questo: “se è madre, ama il figlio”» (I

⁸ Si cita da ARISTOTELE, *Fisica*, introduzione, traduzione note e apparati di R. Radice, Milano, Bompiani, 2014², *ad locum*. La definizione aristotelica era già stata in parte ripresa da Tasso nel *Gonzaga secondo overo del giuoco*, edito per la prima volta nel 1582 e verosimilmente revisionato dall'autore nel 1587, in cui si afferma che «la fortuna è una delle cagioni accidentali, la qual si dice propriamente esser cagione di quegli effetti i quali, fatti con alcuno umano proponimento, avvengono altramente di quello che l'uomo s'aveva presupposto» (§ 108); nella medesima sede, la fortuna veniva inoltre distinta dal caso, il quale è all'origine degli effetti che esulano dall'«umano proponimento», «de' quali può esser per sé cagione la natura» (§ 109; per le citazioni testuali, cfr. *Dialoghi*, vol. II, t. I, pp. 445-497; per la datazione del dialogo si veda ivi, vol. I, pp. 35-37).

⁹ Secondo il dettato di *De vulgari* II iv 1, in cui Dante si riferisce «magnis poetibus, hoc est regularibus, quia magni sermoni et arte regulari poetati sint» (si cita da D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I, *ad locum*).

VII 7).¹⁰ Seguendo il dettato della *Cavaletta*, in termini assoluti la certezza si connota dunque come una verità necessaria e di per sé evidente: caratteristiche non attribuibili all'intero spettro del vero, e, nel caso specifico, non assimilabili alla validità delle norme e delle consuetudini poetiche. La questione si complica ancor di più se si focalizza lo statuto peculiare dell'arte e in particolare della poesia, che si esprime attraverso la finzione ed appartiene al macrocosmo retorico, orientato alla componente variabile del reale, nei confronti della quale è legittimo lo sforzo deliberativo:

- F.N. Dunque tutto quello ch'è certo è vero, ma non *e converso*.
 E.C. È come voi dite.
 F.N. E se l'artificio del poeta è certo, sarà parimente vero.
 E.C. Sarà.
 F.N. Ma la poesia, come Dante la diffinì, è una *finzione retorica* posta in musica.
 E.C. È veramente.
 F.N. Dunque il *vero* artificio sarà artificio d'una *finzione*. [...]
 F.N. [...] E ditemi: l'arte oratoria, o retorica che vi piaccia nominarla, non dà precetti di quelle cose de le quali l'uomo si consiglia e de le quali egli può far deliberazione?
 E.C. Di queste, e non d'altre.
 F.N. Ma queste sono elle certe o di quelle che possono avvenire o non avvenire?
 E.C. De la seconda maniera.
 F.N. Dunque *incerte*.
 E.C. Incerte. (§§ 127-129)

«Poesim [...] nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita», teorizza Dante nel *De vulgari* (II iv 2),¹¹ sintetizzando il millenario, problematico equilibrio tra la natura finzionale della letteratura e la sua finalità persuasiva, la sua ambizione di avere un'incidenza sulla realtà dell'esistenza degli individui. La pretesa certezza o per lo meno verità degli artifici poetici si scontra dunque *in primis* con l'ambiguità connaturata alla rappresentazione letteraria, il cui oggetto si colloca inevitabilmente alle latitudini della verosimiglianza, e in secondo luogo con la fisionomia stessa delle arti retoriche, le quali – secondo l'archetipo della *Retorica* aristotelica – «riguardano alcune nozioni come quelle comuni che in qualche modo tutti possono conoscere e che non appartengono a nessuna scienza determinata» (I 1354a).¹²

È forse superfluo rimarcare che la questione della legittimità del verosimile sarà al centro della riflessione del Tasso maturo e del suo sforzo di elaborazione di una concezione rinnovata dell'allegoria poetica, ma è bene ricordare che alcuni interventi decisivi in tale direzione sono ascrivibili al 1585 e dunque coevi a queste argomentazioni della *Cavaletta*: si pensi, in special modo, al *Cataneo ovvero de gli idoli* e al dibattito in esso condotto dal Forestiero Napolitano e dal teologo Maurizio Cataneo sul diritto di cittadinanza della finzione letteraria, riabilitata infine in virtù della

¹⁰ Si cita da SEVERINO BOEZIO, *Le differenze topiche*, a cura di F. Magnano, Milano, Bompiani, 2017, *ad locum*. L'opera è plausibilmente la fonte dalla quale Tasso attinge la distinzione tra la topica aristotelica e la topica ciceroniana, discussa più avanti nella *Cavaletta*, ai §§ 159-160.

¹¹ Questa la definizione accolta a testo dai moderni editori del trattato, corrispondente all'idea di una «composizione ad arte fatta di retorica e musica»; la traduzione tassiana («finzione retorica *posta* in musica») riprende invece la variante «posita», attestata dal ramo della tradizione da cui deriva la *princeps* del 1577, in luogo della *lectio difficilior* «poita», rarissimo participio passato di *poire*, dal greco *poiëin* (in merito alle diverse lezioni testuali si rimanda agli apparati dell'edizione di riferimento).

¹² Si cita da ARISTOTELE, *Retorica*, introduzione, traduzione, note e apparati di F. Cannavò, Milano, Bompiani, 2014, *ad locum*. «Se ben l'arte si trova in quelle cose che con alcuna certa ragione son fatte, nondimeno in quelle ancora ne le quali non si dà alcuna certa ragione, si dà alcuna osservazione, la qual suole spesso esser fallace; ma forse molte fiata non è tale», anticipava Annibale Pocaterra nel *Gonzaga secondo*, scorrendo in particolare delle «arti coniettureali» (§§ 120-121).

capacità di significato della mimesi poetica, sulla scorta della convinzione agostiniana che «falso non è quel che significa» (cfr. § 40).¹³ Gli interlocutori del dialogo *de la poesia toscana* mantengono invece il discorso sul piano dell'artificio e dei metodi, e respingono l'accusa di falsità facendo ancora una volta leva sulla regolarità e sul relativo grado di certezza che l'arte sa conferire al reale attraverso le proprie modalità di rappresentazione. Alla domanda esplicita di Orsina Cavaletta («E perché non usate voi di chiamarla falsa certamente?») il Forestiero Napolitano può dunque ribattere: «Perché l'arte è abito e quasi forma, e le cose de le quali è arte sono quasi materia: e benché la materia sia incerta, non si toglie la sua certezza a la forma» (§ 130); concludendo poco oltre che «la forma [...] de l'arte, determinando la materia, le dà qualche certezza» (§ 133).¹⁴ Si potrà innanzitutto rilevare nel passo un'anticipazione delle posizioni avanzate nel primo libro dei *Discorsi del poema eroico*, in cui Tasso spiegherà più distesamente che «la materia non è mai fine [...]: il fine, dunque, è la forma data dall'artificio del poeta, il quale, aggiungendo e scemando e variando, dispone la materia e dà un'altra imagine e quasi un'altra faccia all'azione e alle cose». ¹⁵ Ma, a proposito dell'intervento normalizzatore dell'artista, o più in generale dell'artefice, varrà inoltre la pena di arretrare fino alle dissertazioni del secondo libro della *Fisica* aristotelica sul finalismo che connota sia l'operato naturale che quello artistico, chiamati entrambi a dare forma alla potenzialità della materia, laddove lo Stagirita commenta ad esempio che «l'arte imita la natura», ma «nel campo della tecnica siamo noi a elaborare la materia in vista dell'opera, invece in ambito naturale la materia è già data» (cfr. 194a-194b).

Il paragone con la natura proietta immediatamente agli esordi del più tardo *Il Ficino ovvero de l'arte*, apparso soltanto nell'edizione postuma procurata da Marc'Antonio Foppa nel 1666.¹⁶ Negli apparati introduttivi dell'edizione critica del *corpus* dialogico, Ezio Raimondi ipotizzò che il dialogo fosse stato composto sul finire del 1592,¹⁷ ma contributi più recenti hanno evidenziato una serie di elementi contenutistici e circostanziali che riconducono al periodo successivo alla liberazione di Tasso da Sant'Anna, e rendono plausibile l'idea che il *Ficino* sia stato per lo meno progettato attorno al 1587 e comunque redatto entro l'estate del 1590.¹⁸ Nelle battute iniziali, il confronto tra i due

¹³ La derivazione della formula da passi analoghi delle *Quaestiones Evangeliorum*, del *De Mendacio* e del *Contra mendacium* di Sant'Agostino è stata rilevata e presa in esame nei contributi di C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio, Vettori*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 195-196 (seguito da C. SCARPATI, *Vero e falso nella riflessione del Tasso*, «Testo», 19 (gennaio-giugno 1990), 21-28: 26), e di M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla "Conquistata" e sul "Giudicio"*, Napoli, ESI, 207-225. Durante la reclusione in Sant'Anna, Tasso lesse e postillò un'*Epitome* delle opere agostiniane pubblicata a Ginevra nel 1555: per una descrizione del volume e delle annotazioni tassiane si vedano E. ARDISSINO, *Lecture e postille tassiane a Sant'Agostino*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia. Atti del convegno (Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996)*, a cura di M. Masoero, Torino, Scriptorium, 265-275, ed EAD., *Le postille del Tasso all'epitome di Sant'Agostino: datazione e riscontri*, in *Torquato Tasso e l'Università...*, 301-314.

¹⁴ Per comprendere questo scambio di battute, è utile tener presente che, in termini aristotelici, si definisce «abito» («o possesso o stato») una disposizione stabile, come ad esempio la virtù intesa quale comportamento abituale (si vedano la definizione di *Metafisica* Δ 1022b e le dissertazioni di *Etica Nicomachea* II 1105b-1106a), mentre la «forma» è concepita come essenza, paradigma immutabile che determina ogni sostanza, materiale o immateriale (il rapporto di materia e forma è esposto in particolare in *Metafisica* Z 1028b-1041b).

¹⁵ Si fa riferimento a T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 75.

¹⁶ *Delle Opere non più stampate del Signor Torquato Tasso raccolte, e pubblicate da Marc'Antonio Foppa. Volume primo*, Roma, Giacomo Dragonelli, 1666, 89-123.

¹⁷ Cfr. *Dialoghi*, vol. I, 55-59.

¹⁸ La ricognizione più esaustiva della questione si ha in RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte...*, 21-55 (ma la proposta di anticipazione è stata di seguito accolta anche da GIGANTE, *Tasso...*, 252-253).

interlocutori d'eccezione, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino, prende avvio proprio dall'assimilazione dell'arte alla razionalità e alla regolarità intrinseche della natura:

- C.L. Che cosa è *arte*, o dottissimo Ficino?
 M.F. È *certa ragione*.
 C.L. E la *natura*, qual cosa diremo ch'ella sia?
 M.F. *Ragione* similmente.
 C.L. Dunque *certa* similmente.
 M.F. Così estimo, perch'essendo l'arte imitazione de la natura, non può esser alcuna certezza ne l'arte che non sia prima ne la natura: oltre acciò, come voi sapete da Cicerone e da Boezio e da gli altri Latini, l'una e l'altra è annoverata ne le *cause costanti*, come quelle ch'operano per lo più. (§ 1)

Come ha rilevato Erminia Ardissino, l'identificazione di arte e natura come «certa ragione» (consolidata dal *tópos* dell'arte imitatrice della natura) deriva direttamente dal commento ficiniano a *Enneadi* III 2 (*De providentia*), in cui si espone la concezione plotiniana della provvidenza e si spiega il modo in cui il principio provvidenziale agisce nella dimensione naturale, paragonandone l'operato a quello dell'arte e della ragione: «Movere autem eius est *formare*, non alterationis tantummodo, sed etiam magisque *rationis artisque tenere*; ibi enim *ars est ipsa ratio*, ibi *ratio est ipsa natura*» (passo affiancato dalla postilla tassiana «*ars est ratio / ratio nat(u)ra / ergo ars nat(u)ra*».¹⁹ Anche il Ficino tassiano ribadisce la razionalità che connota gli enti naturali e i prodotti della tecnica per scongiurare qualsiasi deriva deterministica o meccanicistica, e confutare ad esempio la tradizione di pensiero che risale all'«opinione di Leucippo e di Democrito», alla luce della quale «si darebbe dal mondo essilio a la provvidenza» (come dirà egli stesso al § 11). L'idea di certezza alla quale si appella è tuttavia differente da quella applicabile nell'ambito della scienza, e si approssima invece al concetto di costanza: in questo caso, la fonte primaria (parzialmente dichiarata) è la *Topica* ciceroniana, cui si aggiungono i relativi *Commentari* di Boezio. Cicerone individua nella natura e nell'arte le uniche «cause costanti»: «*Omnium autem causarum in aliis inest constantia, in aliis non inest. In natura et in arte constantia est, in ceteris nulla*» (63);²⁰ e Boezio espone più precisamente in che senso ciò vada inteso:

Causarum namque aliae sunt constantes, aliae vero inconstantes. *Costantes sunt, quarum non fere variatur effectus*. Inconstantes vero quae huc atque illuc facilioribus mutationibus transferuntur. Omnia igitur quae ex natura atque arte descendunt, constantia sunt. Natura quippe, atque ars suum semper opus efficiunt, *nisi subiectae materiae obstet incertum*. Nam quod unus idemque artifex ex eadem saepe materia, non admodum similes statuas format, *non est haec in arte varietas: sed tum in artificis manu*, quae integritatem artis assequi non potest: tum in ipsa materia, quae efficientiae atque formae non aequaliter cedit.²¹

¹⁹ Si cita da un esemplare della medesima edizione posseduta e annotata da Tasso: *Plotini... De rebus philosophicis libri 54 in Enneades sex distributi, a Marsilio Ficino Florentino e Graeca lingua in Latinum versi, et ab eodem doctissimis commentarijs illustrati*, Solingen, Apud J. Soter, 1540, c. CXLVIIr (cfr. CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso...*, p. 102, n. 19); e si rimanda, per l'analisi delle postille, ad E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, 96 e sgg.

²⁰ MARCUS TULLIUS CICERO, *Topica*, edited with a translation, introduction and commentary by T. Reinhardt, Oxford, Oxford University Press, 2003, *ad locum*; al passo rimanda anche il commento presente in T. TASSO, *Dialoghi*, introduzione di E. Raimondi, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, *ad locum*. Tasso possedeva e annotò un esemplare dell'edizione degli *Opera omnia* di Cicerone procurata da Pietro Vettori e pubblicata a Parigi nel 1539 (cfr. CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso...*, p. 109, n. 48).

²¹ Si cita dall'edizione lionese del 1541, riprodotta anche da Giolito de' Ferrari nel 1556: *Topica Marci Tul. Ciceronij ad C. Trebatium, cum Anitij Manlij Seuerini Boetij, et Ioanni Visorij Coenomani commentarijs*, Lugduni, Apud Seb. Gryphium, 1541, 357-358. Alla schiera degli «altri Latini» evocata da Ficino si potrà invece ascrivere

Definendo costanti quelle cause il cui effetto non conosce per lo più variazione (con accento posto sull'avverbio *ferè*),²² e attribuendo la varietà dei prodotti dell'arte e della tecnica all'instabilità delle contingenze materiali (tra cui rientra la mano dell'artefice), Boezio offre inoltre al personaggio di Ficino la risposta alle prime obiezioni avanzate da Landino, che mette immediatamente in dubbio la razionalità e il grado di certezza e della natura e dell'arte:

- C.L. Io credeva che la *certezza* consistesse ne l'*operar sempre in uno istesso modo*: laonde la natura, operando *per lo più* ne l'istessa guisa, non pare che si possa chiamar certa, né so immaginarmi che sia alcuna certezza ne' diluvi, ne' terremoti, ne' tuoni, ne' fulmini, ne le tempeste e ne' venti e ne l'altre cose così fatte, le quali son pur operazioni de la natura.
- M.F. Queste cose avvengono *per cagione de la materia*, la quale è detta ancor natura, e può dirsi mala natura e peggior natura: però procede nel suo operare senza alcuno ordine e con molta confusione; ma la forma, ch'è detta buona natura e miglior natura, è cagione d'uno ordine certo e costante ne le sue operazioni [...]. (§§ 2-3)

Ancorato ad un'idea di certezza che non ammette eccezioni o deroghe alla regolarità, il personaggio di Landino solleva il tema insidioso dell'imprevedibilità di molti fenomeni naturali, e segnatamente dei più violenti. «Ma quale ordine si darà de' fulmini, de le procelle, de le tempeste, de l'innondazioni, de' terremoti, se non incertissimo e fallacissimo?», domanda parimenti il personaggio del giovane Torquato Tasso, per sconfessare il fatalismo professato dall'interlocutore, nel *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* (§ 103), dialogo associato al *Ficino* dalla tradizione testuale e dalla difficoltà di datazione, anch'esso in ogni caso ascrivibile alla seconda metà degli anni Ottanta.²³ E già nel *Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, verosimilmente elaborato all'altezza del 1585,²⁴ all'interno del vorticoso catalogo delle differenti scuole di pensiero che si fronteggiano persino nell'ambito delle discipline considerate scientifiche (dalla filosofia morale e politica alla filosofia naturale, fino alla metafisica) il Forestiero Napolitano faceva notare che «si disputa» tra i filosofi «de le comuni affezioni de l'aere e de l'acqua e de le specie de la terra», ricercando «la cagione de' venti e de' terremoti e tutto ciò ch'aviene per la forza loro, come sono i fulmini e i groppi di vento e gli altri vapori che si rivolgono in giro»: motivo per cui Gianlorenzo Malpiglio commentava significativamente che «se la diversità de l'opinioni è pari a quella de le materie, la certezza vi può essere con picciola costanza» (cfr. § 41). Nel *Ficino*, l'incostanza dei fenomeni è di nuovo addebitata dal personaggio eponimo alla componente materiale, con una risposta che lascia trasparire il commento di Boezio alla *Topica* ciceroniana, ma anche l'*Argumentum* ficiniano che introduce *Enneadi* III 2 (*De providentia*), in cui si riconducono incertezza e casualità all'imperfezione della materia, che può realizzarsi in diversi modi, al contrario della perfezione della forma, da cui si determina sempre

almeno l'autorità di San Tommaso, dalla quale è confermato che «natura uno et eodem modo operatur, nisi impediatur» (cfr. TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, testo latino dell'Edizione Leonina, traduzione italiana a cura dei Frati domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014, vol. I, Prima pars, Quaestio 19, Articulus 4).

²² «L'arte si può dare in quelle cose ch'ò sempre o per il più si fanno ne l'istesso modo», sosteneva negli stessi termini Annibale Pocaterra nel *Gonzaga secondo* (§ 117).

²³ Trasmesso insieme al *Ficino* dal medesimo manoscritto autografo tassiano, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, e apparso come quest'ultimo nell'edizione postuma *Delle Opere non più stampate del Signor Torquato Tasso...*, 289-349, anche il *Cataneo-conclusioni* fu datato da Ezio Raimondi ai primi anni Novanta (cfr. *Dialoghi*, vol. I, 170-173), ma interventi più recenti invitano legittimamente a considerarlo a sua volta progettato attorno al 1587-1588 e concluso entro la svolta del decennio (si rimanda di nuovo a RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte...*, 21-55, e GIGANTE, *Tasso...*, 252).

²⁴ Cfr. *Dialoghi*, vol. I, 42-44; il dialogo apparve tuttavia anch'esso soltanto nell'edizione del 1666 *Delle Opere non più stampate del Signor Torquato Tasso...*, 349-403.

qualcosa di certo: «Casum in illis quae possunt aliter se habere tantum ponere contigimus. Possibilitas autem in rebus alter se habendi, solum prouenit ex indeterminata natura materiae ad aliud semper & aliud dilabente. Non autem ex natura formae semper ad aliquid certum determinante».²⁵

Come già anticipato dal Forestiero Napolitano nella *Cavaletta* (§ 130), anche le arti trovano ragione nello sforzo di conferire costanza e regolarità al volto mutevole della contingenza, rendendolo così riconoscibile e modificabile dall'attività umana:

- C.L. Ne l'arte ancora, o in molte de l'arti, io non conosco alcuna *certezza*, come in quelle del lanciare o del medicare o del guerreggiare o del navigare e in tutte quelle che son dette congetturali.
- M.F. Queste ancora paiono *incerte per lo soggetto* nel quale sono adoperate e per la materia: nondimeno ne l'animo de l'artefice è *uno abito di cotale arte stabile e costante*, il quale è *quasi una certa ragione* del fare le cose che si fanno. (§ 5)

L'«abito [...] stabile e costante» evocato da Ficino ricalca la definizione aristotelica dell'arte, identificata come la virtù intellettuale corrispondente ad «uno stato abituale accompagnato da ragione vera e rivolto alla produzione» (*Etica Nicomachea* VI 1140a). Ma la lezione dello Stagirita è ripresa ancor più fedelmente in seguito, quando il *princeps sermonis* passa in rassegna «que' cinque abiti ch'Aristotele nel sesto de l'*Etica* ripone ne l'intelletto umano», vale a dire «l'intelletto, la scienza, la sapienza, la prudenza e l'arte» (§§ 30-31). Tra di essi s'impone, tuttavia, una netta distinzione, dal momento che «di questi i tre primi sono abiti de l'intelletto speculativo, il quale ha per oggetto le *cose eterne*», mentre «gli altri due sono abiti de l'intelletto pratico, il qual considera le *cose variabili*, quelle [...] che possono esser o non esser» (§ 31). Il modello aristotelico, cui il Ficino continua a richiamarsi, riconduce infatti alla dimensione speculativa (deputata alla contemplazione degli enti necessari) l'intelletto, che ha «per oggetto i principi», la scienza, «che produce dimostrazioni», e la sapienza, considerata «la scienza più esatta», che assomma in sé le altre due virtù presentandosi «come una scienza che possiede il fondamento delle realtà più eccellenti» (cfr. *Et. Nic.* VI 1139b-1141a).²⁶ Sul versante pratico, rivolto alla contingenza, intervengono invece la prudenza (la *frónesis* greca, traducibile anche con 'saggezza') «stato abituale, accompagnato a ragionamento vero, relativo ai beni umani, rivolto all'agire», e l'arte (la *téche*, 'tecnica'), «stato abituale, accompagnato da ragione vera e rivolto alla produzione», che «non riguarda le realtà che sono o che si generano in modo necessario, né le realtà che sono o si generano per natura» (1140a-1140b).²⁷ È interessante notare che, per essere riconosciuta come abito virtuoso, l'arte deve fondarsi su una «ragione vera», valida, dal momento che le virtù intellettuali sono presentate da Aristotele come «gli stati abituali in virtù dei quali l'anima si trova nel vero quando afferma o quando nega» (1139b); in caso contrario, si è di fronte al suo opposto, l'imperizia tecnica (l'*atecniá*),

²⁵ La citazione è tratta da Plotini... *De rebus philosophicis*..., c. XXXIVv. Le componenti 'migliore' e 'peggiore' della dimensione naturale sono invece individuate da Plotino in *Enneadi* II 3 16: «chi dicesse che non c'è nulla di contrario alla natura e nulla di male per l'universo, dovrebbe pure ammettere che c'è il meglio e il peggio [...] poiché la materia [...] fa quanto può per produrre il peggio, ma nondimeno è dominata e subordinata al meglio» (si cita dall'edizione di PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. Faggini, Bompiani, Milano, 2018⁶, *ad locum*).

²⁶ Piuttosto sintetica la riproposizione di tali passaggi nel Ficino: «i primi tre sono abiti de l'intelletto speculativo, il quale ha per oggetto le cose eterne: e l'uno è abito de' principi, l'altro de le conclusioni, il terzo è quasi composto d'ambodue» (§ 31).

²⁷ «Gli altri due sono abiti de l'intelletto pratico, il qual considera le cose variabili, quelle, dico, che possono esser o non essere: e queste sono raccolte in due generi, l'uno de le cose agibili, l'altro di quelle che si fanno; ne l'uno si dimostra la prudenza, ne l'altro l'arte; quella è definita un abito che ne l'azioni opera con vera ragione, questa uno abito che fa con vera ragione» (*Ficino*, § 31).

connotata da «ragionamento falso» (1140 a), come non manca di registrare lo stesso Tasso: «a l'incontro l'inerzia [...] è uno abito che fa con falsa ragione» (*Ficino*, § 31).

Rispetto alla lettera del trattato aristotelico, il dialogo tassiano compie tuttavia uno scarto non indifferente. Il personaggio di Ficino prova infatti a superare il netto discrimine tracciato fra l'ambito dell'azione, nel quale si dispiega la prudenza, e quello della produzione, in cui si esercita l'arte,²⁸ sfruttando la ripresa, da parte di Aristotele, di un verso tradizionalmente attribuito al tragediografo Agatone, meglio noto come interlocutore del *Simposio* platonico:

M.F. Tutta volta [Aristotele] soggiunge per opinione d'Agatone: *atqui circa eadem versatur ars et fortuna, quemadmodum Agathon dicit: quippe ars fortunam, fortuna diligit artem.*²⁹ Ma concedendo che sia vera questa opinione, se la fortuna è ne l'azioni, l'arte ancora sarà ne l'azioni: e chi può negare che ne l'azioni sia la fortuna? [...] l'arte dunque si dimostra ne l'azioni non altrimenti che la prudenza; e la prudenza ancora negli artificii si può dimostrare: altrimenti a l'oratore non sarebbe necessaria la prudenza ne l'arte oratoria, né al capitano ne l'arte militare; ma ciò non si può affermare senza grande sconvenevolezza, perché l'oratore e 'l capitano imprudente non può esser tolerato. (§§ 32-33)

Il vincolo tra fortuna ed arte, volte al medesimo orizzonte di realtà, proietta le arti nel campo dell'azione, nell'agone di ciò che accade e ha un'incidenza sulle condizioni contingenti; e legittima, di riflesso, la rivendicazione da parte di artisti e artefici della virtù intellettuale della prudenza, da intendersi come «la capacità di valutare correttamente riguardo a ciò che è bene e utile» (*Et. Nic.* VI 1140a): non una «scienza», perché «è impossibile fare valutazioni su ciò che si dà necessariamente», bensì la saggezza che permette il ragionamento e la scelta su «ciò che è bene e ciò che è male per l'essere umano» (ivi, 1140a-1140b). «Non sono dunque distinti i generi, non gli obietti, non gli abiti de l'arte e de la prudenza, ma l'arte è prudenza e la prudenza è arte», conclude allora Ficino (§ 34), elevando il fare artistico ad esercizio della saggezza e demandando, di conseguenza, a chi opera nell'ambito della arti una responsabilità intellettuale ed etica nei confronti del bene comune senza la quale la loro attività non avrebbe motivo di essere tollerata.³⁰

Non si fa attendere nemmeno in questo caso l'obiezione del Landino, che difende la distinzione aristotelica di arte e prudenza, memore forse della tripartizione fra produzione, azione e speculazione (e dunque fra arte, prudenza e intelletto/scienza) ribadita dal personaggio di Leon Battista Alberti nel secondo libro delle landiniane *Disputationes Camaldulenses*: «Est enim *qua faciat*, est *itidem qua agat*, est *postremo qua speculetur*. In *faciendis igitur rebus ars* adhibetur [...]. *Actionibus autem nostris prudentia* dux est [...]. In *veri autem investigatione*, si *principia quaerimus*, dux nobis

²⁸ Uno spiraglio in tale direzione si era già profilato nel *Gonzaga secondo*, nel quale gli interlocutori concordano sul fatto che «in tutte l'arti e in tutte l'azioni di fortuna e d'ingegno si contende» (cfr. § 26).

²⁹ «E la sorte e la tecnica, in un certo qual modo, hanno a che fare con gli stessi oggetti, come dice anche Agatone: "la tecnica ama la sorte e la sorte ama la tecnica"» (*Et. Nic.* VI 1140a).

³⁰ L'associazione di arte e prudenza si profilava già, senza tuttavia venire espressa a chiare lettere, nella *Cavaletta*, laddove la prudenza era affiancata a caso e fortuna come elemento capace di determinare l'esito dell'attività degli artefici, sull'esempio dell'operato del capitano, del nocchiere e del pittore (cfr. §§ 108-109). Il rapporto tra arte e prudenza è del resto indicato «fra i temi che [...] rivendicano, se non un primato assoluto [...], perlomeno una consuetudine di ripensamenti e interrogativi che si affollano sullo scrittoio tassiano», negli anni di Sant'Anna e in quelli successivi alla prigionia, nel primo capitolo di E. SELMI, *Torquato Tasso: il filosofo cortigiano e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, 5-6.

intelligentia est, si ea quae fluunt a principiis, *scientia*». ³¹ E pur ammettendo che anche nell'attività artistica «peraventura ha alcun luogo la prudenzia», il Landino tassiano ammonisce in ogni caso, con una sentenziosità che si addirebbe ad Ercole Cavaletto, che «la prudenzia degli artificij» è «argomento de l'imperfezione de l'artificio» (§ 38). È a questo punto che Ficino, con un ulteriore e notevolissimo scarto, trasferisce la questione ad un altro livello, nel quale sono destinate a tacitarsi tutte le obiezioni:

M.F. Codesto è vero, se noi ci contentiamo d'una considerazione de l'arti assai umile e bassa anzi che no [...]. Ma se mi concederete ch'io m'inalzi da la considerazione di questi infimi artificij de' mortali a la contemplazione del magistero divino, io dirò insieme con Basilio Magno che quelle parole d'Iddio ne la creazione de l'uomo: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*, sian parole di persona che si consulti: laonde, s'il consiglio ha luogo ne l'arte divina, non si può dubbitare che non l'abbia ne l'arte essatissima. (§ 39)

Dalla considerazione della validità degli artificij si trapassa alla contemplazione dell'opera creatrice di Dio, sulla scorta della nona ed ultima delle *Omellie sull'Esamerone* di San Basilio di Cesarea: in essa, l'estrema esortazione del primo racconto del *Genesi* («*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*», 1,26) è interpretata come l'espressione che il Padre rivolge al Figlio «che gli è associato nella creazione», rifiutando l'esegesi tradizionale ebraica secondo la quale l'imperativo plurale sarebbe rivolto agli angeli, attribuendo in questo modo «a dei servi la dignità di consiglieri» (6). ³² Da qui, verosimilmente, la suggestione tassiana di un Creatore che si consulta, propagatasi fino all'immagine immortalata nel *Mondo creato*: «Ed or creando l'uomo Ei si consiglia». ³³ Il consigliarsi di Dio trasfigura il giudizio di cui sono chiamati a dar prova gli artefici mortali e nobilita tutte quelle arti che in termini umani non si reputano 'esatte'. Lo stesso intelletto divino è definito da Ficino «*intellectus artifex o opifex*» (§ 41), risemantizzando formule impiegate nella traduzione ficiniana del *Timeo*, come «*opifex mundi*» e «*mundi faber*». ³⁴ Dalla sorgente primigenia dell'intelligenza del Creatore, il modello ideale dell'arte si propaga quindi per rifrazioni successive: «dirò dunque che prima l'arte sia ne l'intelletto divino come esemplare», spiega ancora Ficino, «poi ne la natura», «e ultimamente [...] ne l'intelletto de l'uomo, la qual arte è in terzo grado lontana dal divino artificio; laonde dal medesimo Dante fu detto: "La vostra arte è a Dio quasi nepote"» (§§ 41-42, con riferimento a *If XI 105*).

Ancora Dante, non più teorizzatore di regole ma poeta che sconfinava alle latitudini del divino, che per tramite di Virgilio si pone in dialogo con la tradizione filosofica, e segnatamente con gli

³¹ Si cita da C. LANDINO, *Disputationes camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980, 85. Per mettere a fuoco sia la personalità storica di Cristoforo Landino che il personaggio tassiano risulta fondamentale la monografia di R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.

³² Si rimanda a BASILIO DI CESAREA, *Omellie sull'Esamerone e di argomento vario*, a cura di F. Trisoglio, Milano, Bompiani, 2017, *ad locum*. Al brano si richiama anche il commento di Giovanni Baffetti a TASSO, *Dialoghi...*, *ad locum*. Per la citazione biblica si fa riferimento alla *Biblia Sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012².

³³ Si veda T. TASSO, *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, v. 1646. Il verso è chiamato in causa da Raimondi come indizio a favore della datazione tarda del *Ficino*: cfr. *Dialoghi*, vol. I, 55-56.

³⁴ Si fa riferimento all'edizione degli *opera omnia* platonici posseduta e postillata da Tasso, in cui entrambe le espressioni ricorrono, ad esempio, a pagina 708: cfr. *Omnia divini Platonis opera translatione Marsilii Ficini*, Basileae, In Officina Frobeniana, 1539, e CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso...*, p. 109, n. 46. La concezione ficiniana di Dio come artefice e 'architetto' del cosmo è approfondita nel volume di A. CHASTEL, *Marsilio Ficino et l'art*, Genève, Droz, 1975, 57-63.

esordi del libro secondo della *Fisica* aristotelica, a proposito del rapporto tra natura e arte e del finalismo che riconduce entrambe all'opera del Creatore:

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino intelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote».³⁵

Come ha rilevato Emilio Russo, le tre terzine sono interamente evidenziate da Tasso nell'edizione della *Commedia* con l'esposizione di Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello da lui posseduta, nella quale il brano è commentato dal Landino in questi termini: «Dice Aristotile, Iddio è animal sempiterno, & ottimo, dal qual il Cielo, & la natura dipende, la qual natura è imitata dall'arte nostra, quanto l'è possibile, perchè pendendo l'arte dalla natura, essa è quasi sua figliuola, & per conseguente nipote a Dio».³⁶

Non è dato, in questa sede, esaurire la complessità della visione intellettualistica professata dal Ficino tassiano, che riconduce sia l'arte che la natura al modello esemplare presente *in mente Dei*, e nemmeno sarà possibile valutare nella sua portata l'esito dell'interazione di tale concezione con le posizioni del personaggio di Landino, che nega ripetutamente la razionalità dell'operato naturale e rimarca la specificità dell'attività artistica.³⁷ Basterà per ora riconoscere, disseminato nel confronto dialettico che anima i dialoghi di Tasso e i loro interlocutori (dal Forestiero Napolitano della *Cavaletta* al Marsilio Ficino del testo eponimo), uno sforzo reiterato di affermare la libertà di giudizio degli artisti e di rivendicare per questi ultimi un margine di intervento entro i contorni prestabiliti dalle regole canoniche: in nome di un'idea di arte che non ambisce al grado di certezza delle scienze esatte, ma si sostanzia piuttosto della capacità di discriminare ciò che è bene e ciò che è male nella varietà delle contingenze, per contribuire, sull'esempio della costanza e dell'ordine naturali, a rendere riconoscibile e interpretabile la realtà mutevole dell'esistenza.

³⁵ *If* XI 97-105 (si cita da D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, vol. I [*Inferno*], *ad locum*). Il rimando aristotelico riguarda in special modo *Fisica* II 194a, 199a.

³⁶ Si fa riferimento a *Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia...*, Venezia, Marchiò Sessa, 1564, *ad locum* (l'esemplare postillato da Tasso è annoverato da CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso...*, p. 105, n. 28); l'annotazione di lettura è indicata in RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte...*, 174, nota 67.

³⁷ Elisabetta Selmi ha individuato, ad esempio, nelle obiezioni di Landino un tentativo di «arginare l'equivoca sovrapposizione indotta fra il concetto di *natura naturans* e di *natura naturata*» per garantire un margine di libertà e mutevolezza alla contingenza naturale: questione centrale nell'ambito della riflessione dell'ultimo Tasso sul rapporto tra fato, provvidenza e libero arbitrio, quale emerge in particolare nel *Cataneo-conclusioni*; la medesima studiosa ha inoltre invitato a considerare, nel controllo delle posizioni ficiniane, accanto alla fedeltà al «neoplatonismo umanistico», «l'idea tomistico-cattolica di una natura/provvidenza», di «un'armonia cosmica non lacerata da un'inquietante divaricazione fra cielo e terra, fra ordine e caos»: cfr. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano»...*, 30-33.