ILARIA OTTRIA

Immagini esotiche per la laudatio puellae *in alcune* Rime d'amore *tassiane*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «"Altri mari vi son (come s'afferma)": rappresentazioni dell'Oriente e dell'altro e contaminazioni nelle opere tassiane»
a cura di C. Cappelletti, M. Girardi
Centro di Studi Tassiani (CST)

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ILARIA OTTRIA

Immagini esotiche per la laudatio puellae *in alcune* Rime d'amore *tassiane*

*Nelle sue liriche a tema amoroso (anzitutto quelle per Lucrezia Bendidio), Torquato Tasso ricorre a un'ampia gamma di motivi per tessere l'elogio della destinataria. In vari passi si individuano immagini che alludono a terre lontane come l'Oriente, e non manca l'accostamento della donna a una figura mitica, come accade nel sonetto 85, in cui Lucrezia, equiparata per la sua bellezza alla principessa fenicia Europa, amata dal dio Giove, è ritenuta degna di ricevere perle, rubini e oro; tali gemme, rare e preziose, si fanno corrispettivo dell'eccellenza del soggetto amato. Il contributo si sofferma su questo e altri testi significativi, tra cui la canzone 129 (*Qual più rara e gentile*), inviata a Lucrezia il 18 maggio 1585, e modellata sullo schema petrarchesco di* Qual più diversa et nova *(*Rvf *135); come si legge nella didascalia, il poeta assimila la fanciulla a «diverse meraviglie», scegliendo termini di paragone tratti per lo più da un immaginario naturale e orientale.*

Nelle sue *Rime d'amore* Torquato Tasso tesse l'elogio della destinataria tramite una *descriptio* dai toni celebrativi, e ricorre a diversi motivi utili a riprodurre nel modo più efficace possibile le varie manifestazioni del desiderio. Sin dal principio della sua produzione poetica la componente amorosa è accostata a quella encomiastica, sempre all'interno del genere lirico, al quale appartiene, peraltro, la prova, dedicata a una figura femminile, con cui Tasso si affaccia alla scena letteraria del tempo, ossia i tre sonetti editi nel 1561, quando aveva solo diciassette anni, nel volume collettivo introdotto da Dionigi Atanagi per la morte della giovane aristocratica friulana Irene di Spilimbergo.[1]

Nelle liriche composte in età giovanile, soprattutto quelle dedicate alla nobile giovinetta ferrarese Lucrezia Bendidio,[2] riconducibili agli anni 1561-1562,[3] l'esigenza di creare immagini vive, in cui trovi riflesso l'antico principio dell'ἐνάργεια (o *evidentia*), determina l'uso di un lessico ricercato di cui è parte integrante l'evocazione di terre lontane come l'Oriente tramite il richiamo a materiali e oggetti preziosi. Si comprende dunque perché nel sonetto 18, contenente il celebre elogio della gola, le due terzine siano occupate dal confronto tra il candore «natio» del viso e del collo della donna e quello «peregrin» delle perle provenienti dall'Arabia e dall'India; sconfitte nel raffronto, le perle del monile costituiscono però il migliore ornamento per quella «calda e bianca neve» (v. 2) che, esaltata dal bianco della collana, non può non ricordare i «confini / del bianco collo» di Clorinda (*GL* III 30, 1-2), colpita lievemente durante il primo scontro tra cristiani e pagani sotto le mura di Gerusalemme.[4] Come spiega Maria Cristina Cabani, all'origine della forza erotica sprigionata dalla ferita inferta all'eroina vi è proprio il contrasto cromatico,[5] nella misura in cui la macchia di sangue apparsa sui suoi capelli biondi ricorda un gioiello: «come rosseggia l'or che di rubini / per man d'illustre artefice sfaville» (*GL* III 30, 5-6).[6] Nel sonetto 18 lo sguardo si sofferma sullo spazio che intercorre tra il volto e il petto, ossia sulla «calda e bianca neve» (v. 2) del collo. Tale espressione, in apparenza ossimorica (la neve è per definizione fredda), allude alla natura viva della carne umana:

---

[1] Su questa raccolta e sul significato che riveste nella biografia tassiana si veda A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italica», LXXV (1998), 1, 41-61.

[2] Su questa figura si vedano A. SOLERTI, *Torquato Tasso e Lucrezia Bendidio*, «Giornale storico della letteratura italiana», X (1887), 114-160; G. BERTONI, *Lucrezia Bendidio e Torquato Tasso*, in *Poeti e poesie del Medio Evo e del Rinascimento*, Modena, U. Orlandini, 1922, 273-318; A. DI PIETRO, *Noviziato del Tasso. II: le rime giovanili per Lucrezia e il "Rinaldo"*, «Aevum», XXVII (1953), 1, 47-86. Sulle *Rime* a lei dedicate si ricordi l'edizione T. TASSO, *Rime per Lucrezia Bendidio*, a cura di L. De Vendittis, Torino, Einaudi, 1965.

[3] Si cita sempre da T. TASSO, *Rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1994.

[4] Si segue T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2015[6] (ed. or. 2009).

[5] M.C. CABANI, *Immagine e immaginazione nelle "Rime" del Tasso*, in S. Schütze, M.A. Terzoli (a cura di), *Tasso und die bildenden Kunste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, Berlin, De Gruyter, 2018, 67-87: 70.

[6] Sulla vividezza di molte descrizioni della *Liberata* rimando a F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini, 2010, 309-373.

 © Adi editore 2026

Tra 'l bianco viso e 'l molle e casto petto
veggio spirar la calda e bianca neve
e dolce e vaga, onde tra spazio breve
riman lo sguardo dal piacer astretto;

e, s'egli mai trapassa ad altro obietto
là dove lungo amore ei sugge e beve,
e dove caro premio al fin si deve
ch'adempia le sue grazie e 'l mio diletto

cupidamente or quinci riede or quindi
a rimirar come il natio candore
dal candor peregrin sia fatto adorno:

«E mandino a te» dico «Arabi ed Indi
pregiate conche e dal tuo novo onore
perdan le perle con lor dolce scorno».

Menzionate nella descrizione dell'esercito egiziano con cui inizia il canto XVII della *Liberata* (ott. 23, 1-4: «La turba è appresso che lasciate avea / l'isole cinte da l'arabiche onde, / da cui pescando già raccòr solea / conche di perle gravide e feconde»), le perle ricompaiono con altri materiali preziosi nel sonetto 82, che trae spunto da un viaggio della donna a Comacchio. Il paesaggio della Romagna presso il Delta del Po, sospeso tra terra e acqua, diventa per una sorta di travestimento mitico il mare da cui nacque Venere, evocata con una perifrasi al termine della seconda quartina (vv. 7-8). Il poeta si rivolge idealmente a una schiera di ninfe, anch'esse figure di stampo mitologico, e chiede di donare coralli, oro, perle e porpora a colei che somiglia alla dea della bellezza e dell'amore:

Cercate i fonti e le secrete vene
de l'ampia terra, o ninfe, e ciò ch'asconda
di prezioso il mar ch'intorno inonda,
i salsi lidi e le minute arene;

e portatelo a lei, che tal se 'n viene
ne la voce e nel volto a l'alta sponda,
qual vi parve la dea che di feconda
spuma già nacque, o pur vaghe sirene.

Ma di coralli e d'or, di perle e d'ostri
qual don sarà che per sì schivo gusto,
paga di se medesma, ella non sdegni,

se non han pregio i vostri antichi regni
o straniero o nano, che 'n spazio angusto
ella molto più bello in sé no 'l mostri?

L'assimilazione della donna a una figura mitica ritorna nel sonetto 85, in cui Lucrezia, degna di ricevere perle, rubini e oro (v. 1) e definita «ninfa» e «dea» (v. 9), viene equiparata alla principessa fenicia Europa, amata da Giove. Si ricorda la trasformazione del dio in toro a scopo di seduzione:

Sceglieva il mar perle, rubini ed oro,
che quasi care spoglie e ricche prede
di tante sue vittorie ancor possiede
e del suo proprio e suo maggior tesoro,

per donarlo a costei che Giove in toro
cangiar farebbe e per baciarle il piede;
e mentre bagna più l'arena o cede,
parea dir mormorando in suon canoro:

«O ninfa, o dea, non de l'oscuro fondo
uscita ma del ciel, che mia fortuna
placida rendi allor che tutta imbruna,

te seguo in vece di mia vaga luna:
deh, non fuggir se pur m'avanzo e inondo,
ché lascio i doni e torno al mio profondo».

Come narrano le fonti antiche, tra cui le *Metamorfosi* di Ovidio (II, 833-875), diffuse nel XVI secolo grazie ai rifacimenti in ottava rima pressoché coevi di Lodovico Dolce (Venezia, 1553) e Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venezia, 1561), e gli *Amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, che si aprono con un'ecfrasi dedicata al mito e sono disponibili dal 1550 nella traduzione dal greco di Francesco Angelo Coccio, Giove riesce a rapire Europa dopo averla affascinata sotto le mentite spoglie di un toro candido e mansueto.[7] La vicenda, riportata nell'autocommento del sonetto 85 («Per donarlo a costei»: l'assomiglia ad Europa, la qual si diportava sopra il lito del mare con le compagne, quando da Giove trasformato in toro, fu portata in Candia per l'alto mare),[8] ottiene una notevole fortuna nella pittura veneta del Cinquecento; un caso significativo è rappresentato dalle composizioni di Paolo Veronese, che includono disegni preparatori e versioni dipinte, tra cui si distingue la tela esposta nella Sala dell'Anticollegio del Palazzo Ducale di Venezia, commissionata da Jacopo Contarini per il Palazzo San Samuele e datata 1570-1580, l'unica, con ogni probabilità, che fu realizzata interamente dall'artista, mentre altre potrebbero essere modelli o copie di *atelier*.

Al di là dell'ambientazione idillica, che trasfigura l'episodio in una raffinata scena di seduzione, opposta a quella «dilettosa mostra di robustezza e violenza» che secondo Giovanni Paolo Lomazzo doveva essere la riproduzione dei ratti (VI, 30),[9] vale la pena notare due punti di contatto con il sonetto 85 di Tasso; anzitutto, Europa ha i capelli ornati di rose e il collo cinto da una collana di perle. Come ha rilevato la critica,[10] le perle, simbolo di castità e purezza, si trovano in più punti della *parure* di Europa: dagli orecchini alla collana, sino al fermaglio della cintura; anche i sandali hanno incrostazioni di perle. Si giunge così al secondo motivo, cioè il gesto di Giove di baciarle il piede, che in campo letterario è attestato soltanto nelle *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano* di Poliziano (I, 106, 7-8: «"Europa", suona il lito, "Europa, riedi", / e 'l tor nuota e talor li bacia e piedi»),[11] e a livello iconografico evocherebbe idealmente la deflorazione della giovane, raffigurata da Veronese con lo sguardo languido e un seno interamente scoperto. Nell'olio su tela compaiono elementi

[7] Sulle attestazioni classiche, medievali e rinascimentali di tale episodio in ambito artistico e letterario rinvio alla pagina di riferimento sul sito Iconos. Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma: http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-ii/giove-e-europa/. Molto utile è pure B. GUTHMÜLLER, *Europa. Mito antico e continente*, in Idem, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, 309-341.
[8] T. TASSO, *Rime. Prima parte, tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, edizione critica a cura di V. De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, 275.
[9] Cfr. G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte*, Milano, P. Gottardo Ponzio, 1584, 355.
[10] Mi riferisco a F. CAMPAGNOLI, *Europa "rapita". Riletture mitografiche, invenzioni iconografiche e seduzioni veronesiane*, «Rassegna europea di letteratura italiana», LIII-LIV (2019), 1-2, 183-194.
[11] Si segue A. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2016.

epitalamici, come le ghirlande di fiori e frutti recate dai putti,[12] e le perle sono spesso associate alla vita coniugale, alla luce della tradizione di regalarle alla sposa nel giorno delle nozze.[13] Sempre nella produzione di Veronese, ornano le chiome e il collo della sposa fedele per eccellenza, la matrona romana Lucrezia, moglie del patrizio Collatino; vittima della violenza di Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo, si diede la morte per evitare il disonore, dopo aver fatto giurare ai familiari che il colpevole sarebbe stato punito. Tramandato da Tito Livio, l'episodio ebbe grande fortuna nel XVI secolo perché «nel gesto eroico di Lucrezia si poteva esaltare la castità femminile»,[14] come si desume da un dipinto di Lorenzo Lotto (1533 ca.), esposto alla National Gallery di Londra, e da un altro di Veronese (1580-1585) al Kunsthistorisches Museum di Vienna; in quest'ultimo Lucrezia, còlta nell'atto di trafiggersi il petto con un pugnale, indossa una *parure* di perle. Non deve perciò stupire che nel sonetto 85 le perle appaiano il dono più adeguato per Lucrezia Bendidio, novella Europa; come nel sonetto 82, queste gemme rare e preziose si fanno corrispettivo dell'eccellenza del soggetto amato, rinviando al suo duplice ruolo di fanciulla e sposa. Presso la costa avviene poi il rapimento di Europa, e nel sonetto 85 Lucrezia diventa una controfigura dell'astro lunare, di cui il mare afferma di voler seguire i movimenti per orientare i suoi ritmi di flusso e riflusso (v. 12).

In questi testi si assiste alla realizzazione di due elementi richiamati dal Forestiero Napolitano in un famoso passo del *Cataneo overo degli idoli*: il fine celebrativo del ricorso alla mitologia, oggetto di riflessione teorica in merito ai principi nel suddetto dialogo (redatto nel 1585), e la sovrapposizione tra l'immaginazione creatrice e il potere delle arti figurative. Strumento indispensabile per colmare la lontananza e dare voce al coinvolgimento emotivo dell'io lirico, l'immaginazione diventa pittura nel momento in cui riesce a convertire gli affetti in immagini (§ 90):

> E ciascun di questi appetiti, i' dico l'amore, la cupidità d'avere e l'ambizione, si divide in molti altri: e tutti si volgono ad un obietto particolare il qual s'imprime ne la fantasia; dunque l'anima affettuosa è quasi un tempio d'idolatria: e la nostra imaginazione è la pittura ne la quale sono impressi gli idoli e adorati non altramente che fosser dei terreni.[15]

Occorre soffermarsi un attimo sull'equivalenza tra la pittura e il pensiero creativo da cui deriva la poesia, echeggiata in parte in uno dei già citati carmi per Irene di Spilimbergo, in cui la bellezza della giovane defunta rivive in un ritratto (il «sembiante finto / da mortal mano» citato ai vv. 1-2 del sonetto 506), capace di suscitare amore in chi lo osserva. «La bellezza della giovane morta – scrive

[12] L'atmosfera festosa del dipinto è ben evidenziata da D. ROSAND, *Paolo Veronese*, edited by M.E. Frank, London, Harvey Miller Publishers, 2023, 249: «Europa is being prepared for a nuptial experience, attended by her maids and florally crowned by celebratory Cupids above; the festive mood continues in the middle ground at right as the unwitting wedding party descends to the beach, and, finally, the bull "goes further out and soon is in full flight with his prize on the open ocean". […] Europa's fate – she will give her name to a continent and birth to Minos, king of Crete – is signaled by the pyramid rising behind her in the landscape, a symbol of glory. Opting for a festive mood, Veronese nonetheless remains attentive to the gravity of the narrative and its implications, even as he transforms the ancient myth into a modern *fête champêtre*». Sul *Ratto di Europa* e, in generale, sui dipinti di Veronese a tema mitologico e profano si veda altresì E.M. DAL POZZOLO, *Le seduzioni di Paolo*, in B. Aikema, P. Marini (a cura di), *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*. Catalogo della mostra (Verona, 5 luglio 2014 – 4 ottobre), Milano, Electa, 2014, 205-239.

[13] Si ricordi che a Venezia nella prima età moderna tale ornamento era una prerogativa delle donne sposate, in base a quanto si legge in T. PLEBANI, *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*, Venezia, Marsilio, 2008, 72: «Le leggi suntuarie limitavano l'uso dei gioielli e in particolare delle perle, cui avevano diritto solo le donne sposate e solo per un tempo limitato – dodici o quindici anni – dopo il matrimonio. Probabilmente, dopo questo periodo, le perle andavano alle figlie da maritare».

[14] A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale, 2013, 158.

[15] Si cita da T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t. 2, 714.

Arnaldo Di Benedetto – si perpetua nella sua immagine dipinta, che continua a fare innamorare di sé come faceva Irene vivente».[16] L'assonanza tra immagine dipinta e immagine poetica trova riscontro in un passo del libro III dell'*Arte poetica* di Girolamo Muzio, uno degli intellettuali con cui Tasso entra in contatto durante il periodo trascorso tra Pesaro e la corte di Urbino del duca Guidobaldo II della Rovere (dal 1557 al 1559 ca.), e precettore di Francesco Maria della Rovere, per cui redige il *Principe giovinetto*. Nato a Padova, ma definito Giustinopolitano dal paese di origine del padre (Capodistria), Muzio, che è autore a sua volta di un poemetto sul mito di Europa, paragona l'attività del poeta a quella dell'artista, investito del compito di ritrarre in modo valido ogni realtà, e conferire al testo quella "vivezza" ricorrente nella trattatistica italiana ed europea del tempo:[17]

> E tornando a trattar di quel ch'io scrivo,
> non sia de lo scrittor l'ultima cura
> d'accompagnar ai fatti le parole,
> sì che la vera, propria, e viva image
> scorga e oda 'l lettor di quel ch'ei legge.
> […]
> Va', vedi, e odi; e nota a parte a parte
> il bel disegno, e dì ch'altro, che scriva,
> dì che pittor ti renda ugual sembianza,
> dì che natura meglio ti dimostri
> gli effetti suoi, che ei gli spiega in versi.[18]

Simile a un pittore, il poeta deve essere capace di armonizzare fatti e parole, facendo scaturire un'immagine viva, e operando in modo tale che i lettori mettano in campo competenze visive e uditive, come rivelano le espressioni «scorga e oda» e «Va', vedi, e odi».

Un pieno coinvolgimento della dimensione sensoriale è tra gli effetti suscitati dalla lettura della canzone 129 (*Qual più rara e gentile*), inviata a Lucrezia il 18 maggio 1585, e modellata sullo schema petrarchesco di *Qual più diversa et nova* (*Rvf* 135).[19] Come recita la didascalia, il poeta assimila la fanciulla a «diverse meraviglie», scegliendo termini di paragone appartenenti per lo più a un immaginario naturale e orientale. La vicinanza al testo di Petrarca, in accordo con una tendenza che accompagna buona parte delle *Rime* dedicate a Lucrezia Bendidio e Laura Peperara confluite nella stampa Osanna (Mantova, 1591),[20] affiora sin dalla sezione incipitaria, in cui, al di là di parallelismi sintattici come il forte *enjambement* tra i primi due versi, si registra un'oscillazione tra *imitatio* e *aemulatio*, ben rappresentata dalla fenice petrarchesca (vv. 5-8), che diventa cigno nel testo tassiano:

Rvf 135, vv. 1-15	*Rime* 129, vv. 1-15
Qual più diversa et nova	Qual più rara e gentile
cosa fu mai in qual che stranio clima,	opra è de la natura o meraviglia,
quella, se ben s'estima,	quella più mi somiglia
più mi rasembra: a tal son giunto, Amore.	la donna mia ne' modi e ne' sembianti.
Là onde il dì vèn fore,	Dove fra dolci canti

[16] A. DI BENEDETTO, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, 65.
[17] Cfr. A. REES, *Poétiques de la « vive représentation » de Marco Girolamo Vida (1527) à Jacques Peletier du Mans (1555)*, «Italique», XII (2009), consultabile online all'indirizzo https://journals.openedition.org/italique/226.
[18] G. MUZIO, *Rime diverse del Mutio iustinopolitano. Tre libri di arte poetica. Tre libri di lettere in rime sciolte. La Europa. Il Davalo di Giulio Camillo tradotto*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari e fratelli, 1551, 92v-93r.
[19] Si segue F. PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.
[20] Cfr. C.T. PENNA, *Una parodia involontaria? Tessere petrarchesche nel canzoniere amoroso di Torquato Tasso*, in G. Cipollone-F. Massia-G. Micheletti (a cura di), *«I' sono innamorato, ma non tanto». Le forme della parodia nella letteratura italiana*. Atti del Convegno (Università di Pavia 14-15 novembre 2018), Fiesole, Cadmo, 2019, 63-75.

 © Adi editore 2026

vola un augel che sol senza consorte
di volontaria morte
rinasce, et tutto a viver si rinova.
Così sol si ritrova
lo mio voler, et così in su la cima
de' suoi alti pensieri al sol si volve,
et così si risolve,
et così torna al suo stato di prima:
arde, et more, et riprende i nervi suoi,
et vive poi con la fenice a prova.

corre Meandro o pur Caistro inonda
la torta obliqua sponda,
un bianco augel parer fa roco e vile
nel più canoro aprile
ogn'altro che diletti a meraviglia;
ma questa mia, che 'l bel candore eccede
de' cigni, or che se 'n riede
la primavera candida e vermiglia,
l'aria addolcisce co' soavi accenti
e queta i venti – col suo vago stile.

Come il toro che affascina Europa, il cigno è un animale associato alla seduzione (si rammenti la metamorfosi di Giove per conquistare Leda, citata da Ovidio in *Met.* VI, 109 tra i soggetti sulla tela di Aracne), e soprattutto al candore, tratto che ricorre più volte (v. 8: «un bianco augel»; vv. 11-12: «ma questa mia, che 'l bel candore eccede / de' cigni»; v. 13: «la primavera candida e vermiglia»). Torna l'associazione con l'Oriente, come indica l'autocommento, ovvero: Meandro et Caistro son fiumi de la Licia, ne le cui ripe i cigni fan dolcissimi canti, come dice Dionigi, *De situ orbis*: «Cuius prope ripam tempore verno / Si sedeas, dulcis capiaris pectore cantu / Cygnorum, pascunt quos herbae flumina circum. / Nam florent Asiae campos plurima prata. / Sed magis ad fluvium Meandri gurgite miti, / Quem iusta volvens se murmurat unda Caistri» (*De situ orbis*, vv. 791-798).[21]

Nel prosieguo della canzone 129 si assiste alla ripresa fedele di certe immagini, come la «pietra de' Persi» (v. 76) che riflette la luce del sole e richiama *Rvf* 135, vv. 16-19 («Una petra è sì ardita / là per l'indico mar, che da natura / tragge a sé il ferro e 'l fura / dal legno, in guisa che 'navigi affonde»); si riscontrano poi alcune variazioni, tra cui spiccano i due fiori (vv. 46-75) identificati con la cosiddetta aurelia e il loto in virtù dell'autocommento, che cita l'*Historia de le piante* di Teofrasto e il *De sacrificio et magia* di Proclo.[22] Se nei versi precedenti si individuano suggestioni uditive (la donna è associata ai cigni sia per il candore, sia per la dolcezza del canto), qui prevale la dimensione visiva, tramite cui si coglie la splendida similitudine dei vv. 61-75 tra il loto, spesso affiancato alla figura del faraone nell'antico Egitto in quanto simbolo di purezza e rinascita, nonché pianta che svela le foglie al sorgere del sole per richiuderle a poco a poco quando calano le ombre, e la chioma della destinataria, che al mattino è sciolta sulle spalle, mentre alla sera è velata e raccolta in una treccia.

A distanza di pochi anni, il canzoniere amoroso per Laura Peperara (1563-1567) offre un esempio accostabile per molti aspetti alla canzone 129: l'«artificiosa corona di madrigali» 175 (come è definita nella didascalia), in cui il poeta si rivolge alle ninfe del Po invitandole a partecipare all'opera di celebrazione della «giovinetta peregrina» (v. 5) mediante il conferimento «voi di fronde e di fiori, ed io di rime» (v. 6). Ricompaiono qui tante immagini incontrate nei componimenti per Lucrezia Bendidio: il già citato corteo di ninfe, il paesaggio naturale che assume connotati edenici, l'elogio delle doti canore dei cigni e della fanciulla, l'offerta di doni preziosi come «bianche perle e bei coralli» (v. 84). La testura del carme è arricchita da numerose tessere petrarchesche, se possibile ancora più evidenti data l'identità della destinataria: da ripetuti giochi sul nome (si vedano, a titolo di esempio, i vv. 9-10: «Cingete a Laura voi le trecce d'oro / de l'arboscello onde s'ha preso il nome» e 15-16: «e de l'auro e del lauro e de' be' fiori / sparga l'aura ne l'aria i dolci odori») a sintagmi come le «trecce d'oro» (v. 8), il «fiorito volto» (v. 14), le «fresche e lucid'acque» (vv. 24-25). Parimenti degno di nota è il *setting* della lirica, al confine tra Ferrara e i suoi dintorni attraversati dal Po e il *locus amoenus* della poesia pastorale, come suggerisce l'evocazione del pastore-poeta Titiro, e

[21] T. TASSO, *Rime. Prima parte, tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore*…, 292.
[22] Ivi, 293-294.

delle ninfe Amarilli e Galatea (vv. 57-64). Non poteva mancare l'accostamento della stessa Laura, còlta nell'atto di «mirar la cara imago / e le bellezze sue quasi divine» (vv. 44-45), a un personaggio come Narciso (v. 46). Tale riconfigurazione, che si giova, a tratti, di suggestioni di tipo esotico e marino (ai vv. 54-56 Laura è paragonata alle Sirene per l'armonia del canto), assurge a mezzo privilegiato per cantare le lodi della donna, proiettando nell'immaginario bucolico la corte ferrarese, i cui protagonisti conservano intatta la loro identità, ma la vedono sensibilmente potenziata perché, sottratti al flusso della storia, entrano a far parte del mondo della letteratura, e sono elevati al rango di figure mitiche. Qualcosa di simile accade nella canzone 591 *A la montagna di Ferrara*, testo d'occasione in cui paiono dissolversi i confini tra il luogo in cui avviene il ratto di Proserpina e la corte ferrarese, rubricabile sotto la categoria del *locus amoenus* e caratterizzata da dame simili a dee.[23]

L'equiparazione dei destinatari a figure mitologiche è, d'altronde, un procedimento ricorrente nella lirica tassiana; basti pensare alla silloge alle principesse ferraresi (Lucrezia e Leonora, sorelle del duca Alfonso II d'Este) che, redatta nella fase iniziale della prigionia nell'Ospedale di Sant'Anna a Ferrara (1578-1580), e conservata in un codice autografo della Biblioteca Ariostea di Ferrara, palesa attraverso una sessantina di liriche il tentativo del poeta di ricostruire un vincolo cortigiano in apparenza perduto per sempre.[24] Ricordando la sua lealtà, Tasso ricorre ai moduli dell'elogio e della preghiera, di cui fa appunto parte l'assimilazione degli illustri destinatari a figure di natura divina o eroica (Giove, Giunone, Marte, Minerva, Venere, Ercole, etc.), insieme alla sovrapposizione tra la sua sventurata sorte e la caduta in disgrazia del poeta latino Ovidio. Il ricorso a figure di matrice mitico-letteraria in qualità di suoi "doppi" è dettato dal fatto che Tasso – scrive Matteo Residori – segue Ovidio pure «in un uso particolare delle favole antiche, quello che consiste nel cercarvi controfigure o emblemi della propria situazione esistenziale».[25] Questa pratica, evidente soprattutto in rapporto alla delicata vicenda della reclusione, compare in numerose liriche dedicate a Lucrezia Bendidio, in cui il poeta si associa a eroi sfortunati e sofferenti del mito.[26]

Giunti alla conclusione del discorso, possiamo affermare che tale procedimento riguarda la stessa destinataria, come mostra l'accostamento a Europa del sonetto 85; in quello, come negli altri testi esaminati, il poeta descrive la bellezza della fanciulla impreziosendola con dettagli ricercati (gemme e perle, spesso di provenienza orientale) e sprigionando, come si è già visto, tutto il potere dell'immaginazione. Egli diventa una sorta di pittore, e il piacere nato dall'osservare tale immagine ricorda quello di chi contempla una pregevole opera d'arte. Pieno di ammirazione per il già citato *Ratto di Europa* di Veronese, lo scrittore statunitense Henry James, che giunse a Venezia per la prima volta nel settembre del 1869, scrive così in *Venice* (1882), poi confluito in *Italian Hours* (1909):

---

[23] Si legga quanto scrive M. COLELLA, *«Parmi ne' sogni di veder Diana». Emersioni seleniche nelle "Rime" di Torquato Tasso*, «Griseldaonline», XIV (2014), 1, 25-26: «Assieme a Minerva e Venere, Cinzia-Diana è immagine delle dame ferraresi intente a coglier fior da fiore, sulla cui scena il componimento si apre; […] aspirazione massima dell'io lirico (che più che mai è vicinissimo al profilo biografico dello scrittore) sarebbe quella di entrare in questo giardino incantato a lui vietato, in questo *hortus conclusus*, in questo *eden* delle delizie, passeggiare assieme alle dame-dee tra cui si nasconde l'incarnazione di una pacifica e disarmata Diana».

[24] Oltre a T. TASSO, *Alle signore principesse di Ferrara*, ripasso del quaderno autografo a cura di L. Capra, Ferrara, Corbo, 1995, cfr. L. CAPRA, *Osservazioni su un manoscritto di rime del Tasso*, «Studi tassiani» XXVIII (1980), 25-49; C. RANZANI, *Due testimoni delle "Rime" del Tasso alle Principesse di Ferrara*, in F. Gavazzeni (a cura di), *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Padova, Antenore, 2003, 569-588; A. SCATTOLA, *«Alle Signore Principesse di Ferrara»: un canzoniere encomiastico di Torquato Tasso*, «Studi tassiani» LXVIII (2020), 97-111.

[25] M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in D. Boillet, L. Grassi (a cura di), *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, 19-49: 32.

[26] Si veda I. OTTRIA, *Tasso «novo Glauco», «novo Tantalo». Controfigure mitiche dell'io lirico nelle "Rime" per Lucrezia Bendidio*, in A. Torre (a cura di), *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso*, Ancona, Affinità Elettive, 2023, 55-91.

 © Adi editore 2026

> Il *Ratto d'Europa* certamente merita questo titolo; è impossibile guardarlo senza spasimare di gelosia. In nessun altro dipinto d'arte si rivela un tale temperamento; mai inclinazione e possibilità si sono combinate per esprimere un tale godimento. La mescolanza di fiori e gemme e broccati, di carne salubre e di mare splendente e di boschetti ondulati, di gioventù, salute, movimento, desiderio – tutto questo nella più luminosa visione che mai sia scesa sull'anima di un pittore; felice l'artista che poté avere tale visione; felice l'artista che poté dipingere questo capolavoro nel modo in cui io ricordo che è stato dipinto.[27]

Henry James pone in risalto lo splendore della tela di Palazzo Ducale, e soprattutto l'ispirazione dell'artista, che riuscì a concepire una tale meraviglia. Qualcosa di affine a questa «luminosa visione» avviene nei versi tassiani, allorché il poeta concepisce la figura della donna amata con la forza del pensiero per tradurla in immagini con le parole; in questo modo, annulla la distanza che li separa, e dà vita a un autentico capolavoro, fissandone con cura ogni dettaglio e facendo sì che l'immaginazione diventi motivo propulsore della poesia.

[27] Cito da R. MAMOLI ZORZI, *Meraviglia e ironia con Henry James e Mark Twain al Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Supernova, 2018, 28.