

**Università di Pisa**  
**a.a. 2005-2007**

**TESI DI DOTTORATO IN LETTERATURA ITALIANA**

**Il *FLORIDANTE***  
**tra l'*AMADIGI* e il *RINALDO***

**L'epilogo del Tasso, l'esordio del Tassino**

**CANDIDATO**  
***ROSANNA SIMONA MORACE***

**RELATORE**  
***PROF. PIERO FLORIANI***

**IL PRESIDENTE**  
***PROF. M.C. CABANI***

**CORELATORE**  
***PROF. SERGIO ZATTI***

*Alle mie stelle in cielo (Mikie compresa),  
ai miei angeli custodi in terra (Galatina compresa).*

Ringrazio con molto affetto il Prof. Piero Floriani per la disponibilità, la gentilezza e l'onestà con la quale mi ha seguito, da maestro, in tutti questi anni. Un altro sentito grazie va al Prof. Livio Petrucci, per i preziosi consigli ed il tempo dedicatomi nonostante non fosse tra i tutori del mio percorso. Un caldo abbraccio, poi, per il Prof. Carlo Alberto Madrignani, che con la sua divertente saggezza è stato per me come un nonno; ed al Prof. Giancarlo Bertoncini, discreto, silenzioso, ma altrettanto vicino ed umanamente disponibile. Ancora un grazie al mio papà, che pur da lontano mi è stato sempre vicino.

**VOL. I****Il *FLORIDANTE* tra l'*AMADIGI* e il *RINALDO*  
L'epilogo del Tasso, l'esordio del Tassino**

<b>I) TRA VENEZIA E MANTOVA (1558-1569)</b>	pp. 1-44
L'epilogo del Tasso; l'esordio del Tassino.	
<b>II) TRA EPICA E ROMANZO (1543-1560)</b>	pp. 45-83
1) L' <i>Amadigi</i> 'epico' e il rapporto con l' <i>Amadis</i> , pp. 45-64.	
2) La 'riforma romanzesca' e l' <i>Amadigi</i> 'molteplice', pp. 65-72	
3) La Prefazione all' <i>Amadigi</i> di Lodovico Dolce, pp. 72-83	
<b>III) TRA ROMANZO ED EPICA (1556-1560)</b>	pp. 84-136
«Son diverso ancor dall'Ariosto»	
1) Il carteggio Tasso-Giraldi, pp. 84-108	
2) Il dibattito epistolare Tasso-Speroni, pp. 109-135	
<b>IV) I 'CANTI DI FLORIDANTE' (FL. I-VIII)</b>	pp. 136-207
1) Il codice Marciano, pp. 136-155.	
2) Il «disegno dell'opera», pp. 156-164.	
3) Il <i>Floridante</i> a stampa, pp. 164-191.	
4) Albe e tramonti tra <i>Amadigi</i> e <i>Floridante</i> , pp.191-207.	
<b>V) I 'CANTI DEI CAVALIERI (FL. IX-XIX)</b>	pp. 208-248
<b>VI) IL <i>FLORIDANTE</i> TRA BERNARDO E TORQUATO(1586-'87)</b>	pp. 249-315
Torquato, padre 'adottivo' del <i>Floridante</i> , pp. 248-273	
Il <i>Floridante</i> tra Bernardo e Torquato, <i>Apologia</i> e <i>Conquistata</i> , meraviglioso e allegoria, pp. 274-314	
<b>VI) IL <i>RINALDO</i> TRA L'<i>AMADIGI</i> E IL <i>FLORIDANTE</i> (1562)</b>	pp.316-352

**APPENDICI**

Nota alle appendici	pp. 353-354
1) L'Autografo Marciano del <i>Floridante</i> (trascrizione)	pp. 355-394
2) <i>Amadigi</i> VII	pp. 395-399
3) <i>Amadigi</i> III 38-49; <i>Floridante</i> II 39-48	pp. 400-402
4) <i>Fabula</i> dell' <i>Amadigi</i>	pp. 403-409
5) <i>Fabula</i> del <i>Floridante</i>	pp. 410-438
6) Tabella delle ottave omologhe tra <i>Amadigi</i> e <i>Floridante</i>	pp. 439-440

BIBLIOGRAFIA

pp. 441-459

**VOL. II*****FLORIDANTE******EDIZIONE CRITICA DEI PRIMI OTTO CANTI, CON LE VARIANTI******DELL'AUTOGRAFO MARCIANO E DELL' AMADIGI***

Nota al testo	pp. I-XXX
Bibliografia delle opere utilizzate nel commento	pp. XXX-XXXII
Bibliografia delle opere di Bernardo Tasso	pp. XXXII-XXXIV

*Al Serenissimo Sig.**Il Sig. Guglielmo Gonzaga*

p. 1

*Al Serenissimo Signor | Duca di Mantova**Il signor Antonio Costantini*

p. 2

*Del signor cavalier | Giovan Galeazzo Rossi**Al signor Antonio Costantino.*

p. 3

Canto I	pp. 4-33
Canto II	pp. 34-59
Canto III	pp. 60-81
Canto IV	pp. 82-103
Canto V	pp. 104-120
Canto VI	pp. 121-144
Canto VII	pp. 145-169
Canto VIII	pp. 170-192

## Capitolo I

### TRA VENEZIA E MANTOVA L'EPILOGO DEL TASSO; L'ESORDIO DEL TASSINO

Il 1560 segna una forte cesura nella lunga parabola esistenziale di Bernardo Tasso: egli è, oramai, sulla soglia dei settanta anni ed ha alle spalle un travagliato percorso umano, politico e letterario che lo ha reso «omai rotto dagli anni e stanco».

Sul versante poetico, in quest'anno giunge finalmente a compimento il ventennale processo di composizione dell'*Amadigi*, e l'opera è consegnata ai torchi del Giolito insieme alla definitiva raccolta delle sue *Rime*, in cinque libri, ed al secondo volume delle *Lettere*,<sup>1</sup> che traccia *a posteriori* i confini normativi e teorici entro i quali si era mossa la scrittura del poema; due anni dopo il Giolito completerà l'edizione integrale dell'opera del Tasso con la ristampa del primo volume delle *Lettere* ed un elegante opuscolo contenente l'inedito *Ragionamento della poesia*,<sup>2</sup> letto all'Accademia Veneziana<sup>3</sup> nel 1559, anno in cui Ber-

<sup>1</sup> *L'Amadigi* del | S. Bernardo | Tasso. | A l'invittissimo, e | Catolico Re Filippo. (Pref. di L. Dolce), Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560 (per il quale useremo la sigla *Am*); *Rime di messer Bernardo Tasso, divise in cinque libri nuovamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabeto*, Vinegia, Gabriel de' Ferrari, 1560; *Delle lettere di Bernardo Tasso secondo volume*. Nuovamente posto in luce con gli argomenti per ciascuna lettera e con la tavola dei nomi delle persone a chi le sono indirizzate, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560. L'edizione da noi utilizzata è la rist. anast. di questa, a cura di A. Chemello, Bologna, Forni, 2002, per la quale useremo la sigla *BLeTT.* II.

<sup>2</sup> *Prima parte delle lettere di m. Bernardo Tasso, alle quali nuovamente si sono aggiunti gli argomenti per ciascuna lettera*, Vinegia, Gabriel de' Ferrari, 1562; *Ragionamento della poesia*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562.

<sup>3</sup> Sull'Accademia Veneziana ed il suo crollo politico e finanziario si veda: *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, vol. I, Milano, Editrice Bibliografica, 1997, pp. 3-4; G. TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*, tomo VII, parte I, Roma, per Luigi Perego Salvioni stampator vaticano nella Sapienza, 1784, pp. 155 e segg.; L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, «Annali dell'Istituto storico Italo-Germanico», 9, Bologna, Il Mulino, 1981; *La stanza della memoria. Modelli letterari ed iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 3-25; *Variazioni tardo-cinquecentesche sull' "ut pictura poesis": la topica del Camillo*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115; *Il "Badoaro" di F. Patrizi e l'Accademia veneziana della Fama*, in *G.S.L.I., CLVIII* (1981), pp. 71-101; M. ZORZI, *Le biblioteche tra pubblico e privato*, e G. BENZONI, *Tra Padova e Venezia: le accademie*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia, il Cardo, 1995, pp. 39-48 e 49-56; M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 172-185; P. PAGAN, *Sull'Accademia 'Venetiana' o della Fama*, «Atti dell'istituto veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXXII, 1973-74, pp. 359-392; V. ZACCARIA, *Le Accademie padane Cin-*

nardo ne era entrato al servizio in qualità di Cancelliere:<sup>4</sup> ma, non appena un anno dopo, nel 1560 appunto, deciderà di abbandonare Venezia e l'incarico affidatogli presso l'Accademia.

Il Tasso era arrivato nella Repubblica nel dicembre del 1558 col solo intento di farvi stampare l'*Amadigi*, ma a distanza di sei mesi già maturava l'idea di passarvi gli ultimi anni della sua vita, avendo avuto finalmente, per la prima volta in vita sua, l'opportunità di abbandonare «il duro giogo de la servitù de' principi» e di svolgere un'attività totalmente sedentaria e letteraria, proprio grazie alle possibilità economiche offertegli dal nuovo incarico:

Io, dopo le tempeste della mia maligna fortuna, havendo fra tanti incomodi ed impedimenti condotto a fine il mio poema, era venuto in questa meravigliosa città con animo di starvi solamente tanto ch'io l'havessi fatto stampare; ma havendo gustato l'infinita delectazione e l'utile ch'un animo ben composto e amico delle virtù da questa nobile ed eccellentissima Accademia può ricevere [...]; stanco homai da l'insopportabil fatiche che l'azioni del mondo seco portano; e desideroso di sottrarre il collo al difficile, noioso e duro giogo de la servitù de' principi, al quale sono stato legato per quarant'anni [...], mi sono risoluto qui, dove nacqui, e dove l'ossa de' miei carissimi parenti si riposano, finire (quando a Dio piacerà) la vita mia; e il resto degli anni miei, al servizio di questo celebratissimo tempio di Dio e delle virtù consacrate». <sup>5</sup>

Ma, come rileva Carlo Dionisotti,<sup>6</sup> «le due vicende, del Tasso e dell'Accademia, devono essere considerate distintamente, ma a fronte l'una dell'altra».

L'Accademia Veneziana, o della Fama, «può considerarsi come una naturale geminazione delle usuali adunanze che avevano luogo all'inizio della se-

*quecentesche e il Tasso*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di T. Tasso, Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. Borsetto, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997, pp. 35-61; M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Licinio Cappelli, 1930, vol. V, pp. 436-43; P.L. ROSE, *The Accademia Veneziana, Science and culture in Renaissance Venice*, in «Studi Veneziani», XI, 1969, pp. 216-222.

<sup>4</sup> Bernardo giunse a Venezia nel dicembre del 1558 (cfr. *BLett.* II, CLXVIII, pp. 533-34); nel giugno successivo era già membro dell'Accademia: *BLett.* II, CLXXIX, pp. 583-87, del 14 giugno 1559: «Io venni in Venetia con animo di starvi tanto, ch'io facessi imprimere il mio Poema, ma alleato da la bellezza de le virtù, a grandissimo favore mi son recato, che questi dottissimi spiriti m'habbiano raccolto ne la nobile, et Eccellentissima Accademia, albergo de le scientie, asilo, dove sicuramente da le persecuzioni del mondo ogni virtuoso si può ricoverare». *L'Accordo della Ditta, e Fratelli co 'l Tasso* è, invece, del 6 gennaio '60, ma torneremo su questa data in seguito.

<sup>5</sup> Si veda *BLett.* II, CLXXX, del 29 giugno del 1559.

<sup>6</sup> C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 13-23.

conda metà del secolo decimo sesto nella dimora di Domenico Venier<sup>7</sup> e che vedevano protagonisti prestigiosi personaggi: Girolamo Molino, Dionigi Atanagi, Bernardo Tasso, Giorgio Gradenigo, Sperone Speroni, il giovane Celio Magno; questi poeti, pur considerati dai contemporanei come eredi del Bembo, in realtà si mossero nella direzione di un'interna corrosione del canone bembiano attraverso una sperimentazione che coinvolgeva la questione della lingua e dell'*imitatio*, la necessità di una nuova retorica e di un modello non strettamente petrarchesco, ma intessuto di echi classici e aperto a nuove sperimentazioni metriche, stilistiche e tematiche. Non è un caso, infatti, che il Venier, il Molino, l'Atanagi, Luca Contile (che diverrà membro dell'Accademia nel '58, svolgendo disparate funzioni)<sup>8</sup> siano amici di vecchia data di Bernardo (che – è il caso di ricordarlo – si era formato a Padova tra il 1520 ed il '25 accanto allo Speroni), figurino tra i destinatari più frequenti delle *Lettere* di Bernardo e tra i 'revisori' dell'*Amadigi* durante questo soggiorno veneziano. Ma il Venier, il Molino, il Gradenigo non aderirono mai formalmente all'Accademia, pur essendone promotori e sostenitori attivi: forse per una difficoltà iniziale «ad esporsi ufficialmente in quella che poteva risultare una effimera ed umbratile istituzione»<sup>9</sup> per gli esponenti della più autorevole e dotta cultura veneta, o forse per una velata sfiducia nei confronti di un progetto grandioso, «megalomane», «ai limiti dell'irrealizzabilità»; o forse ancora perché, come rileva la Bolzoni, «se questo è il nucleo originario dell'Accademia, è indubbio che l'intervento del Badoer ne fa qualcosa di qualitativamente diverso. Dal gruppo di letterati ed amici si passa infatti ad un'istituzione, caratterizzata da una complessa articolazione interna, da una forte proiezione verso l'esterno, dal preciso intento di giocare un ruolo prestigioso nella vita della Repubblica».<sup>10</sup>

L'Accademia Veneziana venne istituita, infatti, per iniziativa di Federico Badoer, un ricco patrizio veneziano appartenente alle 'case vecchie', che aveva rafforzato la propria posizione politica e finanziaria destando preoccupazioni nel ceto dirigente della Repubblica (costituito in gran parte da membri delle 'case nuove') attraverso una mirata politica matrimoniale, divenendo ambasciatore della Serenissima in Germania e Spagna (novembre 1554-febbraio 1557) ed intessendo rapporti economici con mercanti tedeschi protestanti.

<sup>7</sup> Cfr. P. PAGAN, *Sull'Accademia 'Venetiana' o della Fama...*, p. 359.

<sup>8</sup> Cfr. P. PAGAN, *Sull'Accademia 'Venetiana' o della Fama...*, p. 364.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 365.

<sup>10</sup> L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, p. 121.



L'atto ufficiale di fondazione è un *Instrumento* datato 14 novembre 1557,<sup>11</sup> nel quale, come si accennava, i partecipanti risultano essere non i prestigiosi nomi sopracitati, ma poeti poco più che ventenni già frequentatori di Casa Venier ed amici e parenti dello stesso Badoer (Alessandro e Celio Magno, Antonio Badoer, Antonio Vallaresso, il nipote del Venier). In esso sono già delineati con sufficiente chiarezza, anche se in forma piuttosto abbozzata, gli scopi che il nuovo istituto si prefiggeva: un'attività editoriale senza precedenti in Italia, volta alla pubblicazione di opere inedite e rare, volgari e latine, condotta da Paolo Manunzio; lezioni pubbliche tenute dai membri dell'Accademia, nelle quali venivano letti testi antichi e moderni, discusse le opere da stampare e questioni specifiche da «risolvere co' voti»; la costituzione di una Libreria dell'Accademia, aperta al pubblico e inaugurata nel '58: il tutto nella ricerca della «pubblica utilità» e di una circolazione sociale della cultura, il cui destinatario principale erano i giovani patrizi veneziani, ossia la futura classe dirigente della Serenissima.

«L'Accademia intendeva così affiancarsi all'opera di quelle scuole di filosofia, cancelleria e retorica che già nel '400 la Repubblica aveva costituito per la formazione dei suoi quadri dirigenti ed amministrativi». <sup>12</sup> Essa ambiva, infatti, a divenire «non una delle tante, ma *la* Accademia di Venezia» (come per lo Stato Mediceo era l'Accademia Fiorentina), capace di istituire un legame organico e stabile con il potere statale e di farsi portavoce e promotrice della sua politica culturale, sul duplice binario della diffusione del sapere scritto ed orale. Da questa prospettiva si comprende meglio il perché dell'offerta (dell'Accademia alla Repubblica) di collaborare alla gestione della Biblioteca Pubblica per la conservazione dei libri, la loro collocazione e classificazione, ma anche per la pubblicazione di nuove edizioni; di ristampare, ordinare e divulgare anche all'estero le leggi veneziane e di scrivere la storia della Repubblica, delle sue istituzioni e delle sue cerimonie ufficiali; di prendersi cura dei principi e dei forestieri in visita alla città; di istruire i giovani e provvedere al controllo delle stampe di tutte le tipografie veneziane.

La Serenissima avallò alcuni progetti dell'Accademia: il 31 maggio del '60 il Consiglio dei Dieci le concesse il privilegio assoluto di stampare le leggi e gli statuti veneziani (ma la *Ditta* dell'Accademia, ormai sulla soglia del tracollo economico, nel luglio del '61, tenterà di vendere ai mercanti tedeschi Flecamer

<sup>11</sup> *Instrumento tra alcuni accademici et ministri Interessati*, nell' *Accademia Veneta*, 1557.

<sup>12</sup> Cfr. L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, p. 126.

il privilegio, a saldo dei debiti con loro contratti); il 12 luglio i Procuratori di S. Marco permisero che le riunioni dell'Accademia si svolgessero pubblicamente nel vestibolo della Biblioteca Marciana;<sup>13</sup> infine il governo della Repubblica decise di farle preparare l'«invenzione» per alcune stanze di Palazzo Ducale. Ma, di fatto, rispetto alle ambizioni ed agli scopi che l'Accademia si era prefissa, e che analizzeremo meglio in seguito, i risultati ottenuti furono quantomai stridenti.

Il 22 gennaio del 1558, due mesi dopo l'*Instrumento*, il Molino scrive a Bernardo Tasso per invitarlo ad affidare la stampa dell'*Amadigi* all'Accademia, e gli descrive minuziosamente le modalità dell'attività editoriale e la struttura della nascente istituzione:

[...] et di più con questa occasione avisarvi insieme cosa, che, a mio giudizio, devrà, non tanto per la novità di essa, quanto per lo comodo, che ella vi può apportare, esservi molto cara; la quale è, che a giorni passati s'è congregata insieme una nobil compagnia, sotto titolo di Accademia Venetiana, di alcuni dotti, et fioriti ingegni, havendo intenzione di giovare a letterati, et al mondo, col metter le mani, così ne i libri di Filosofia, come di altre facultà: et non solo purgar quelli de gli infiniti errori, et incorrettioni, che nel vero portano seco a torno, con molto danno de gli studiosi, ma farli insieme con molte utili annotazioni, et discorsi, e scholie, e tradotti appresso in diverse lingue, uscire in luce nella più bella stampa, et carta, che si sia anchor veduta. Oltre di ciò intendono dar fuori opre nove, et non più stampate, sì per loro, come per altri composte; et già (per quel ch'io ne ho inteso) essi ne hanno un gran numero apparecchiato; la qual impresa, anchor che paia grande, et difficile molto; tuttavia il conoscere il valore di quei, che l'hanno sopra di se tolta; et il buon polso loro, mi fa credere, che ella andrà inanzi con felice corso senza dubbio. Et già hanno tolto ad affitto la più bella bottega, et nella più bella vista, che sia in tutta la nostra Merceria, intendendo tosto d'aprirla, et dar principio a rispondere all'alta opinione concetta già in tutti dell'opera, et sufficienza loro. Hor sapendo io che V. S. è per mandar fuori il suo *Amadigi* tanto aspettato, et desiderato da ciascuno, non ho voluto restare di rappresentarvi, et ricordarvi questa occasione di questa nova Accademia, per la impressione del suo libro, come cosa che veramente vi può apportar gran satisfatione, dovendo voi ragionevolmente desiderare, che alla bellezza de la vostra rara opera sia congiunta rara, et vaga stampa sopra ogni altra. Et tanto più volentieri vi do questo ricordo, quanto questi Signori Accademici, che sono per lo più miei amici, et affectionati (come tutti i virtuosi sono) al valor vostro, me ne hanno fatto istan-

<sup>13</sup> Cfr. L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana...*, pp. 154-57, dove l'autrice mette in evidenza «la profonda analogia tra il clima culturale dell'Accademia Veneta e l'iconografia dei cicli pittorici che, proprio in quegli anni, la Repubblica commissionava per i suoi più prestigiosi edifici pubblici».

za; come quei che, oltra i suoi propri componimenti, desiderano per laude, et util loro d'imprimer libri d'Auttori, che siano ne la nostra età havuti in prezzo, et in ottima consideratione presso il mondo; benché io dirò questo, che non maggiore ornamento riceveranno essi dallo havere stampato così degno Poema, di quello; che voi riceverete non solamente per l'eccellenza di questa impressione; ma perché huomini così valorosi mettano l'industria loro nelle vostre honorate fatiche; nel numero de' quali v'è l'Eccellente Paulo Manu(n)tio; del quale vi fo particolar mentione, perché sappiate, che esso haverà la cura di stamparle. Et d'esse Opere ne potrete haver quella parte per accomodarvene, che vi farà in piacere. Quell'ufficio adunque, che per più satisfation vostra avrei per me, senz'altro fatto, dandovi questa nova, et essortandovi a concedere l'*Amadigi* a chi dovesse stamparlo eccellentemente, hora faccio tanto più volentieri, et caldamente, quanto io ne sono stato pregato da questi Signori miei amici, et da diversi loro protettori; tra i quali è l'Carissimo M. Federico Badoaro, et M. Domenico Veniero; in nome de' quali io la prego insieme di questo favore. Et se forse havesse V. S. per più suo comodo fatto altro dissegno intorno a ciò non resti comunicarlo meco, che avendo questi Accademici l'animo più volto all'honore, che all'utile, faranno tanto, quanto a voi sarà in piacere. Et perché desideriano tra le prime opere, che sono in punto, per far imprimere, mandar fuori la vostra, per esser tale che da ciascuno sarà più volentieri abbracciata, io vi prego a darmi prestissimo ragguaglio della deliberation vostra, e nel resto a tenermi per questo vostro affettionato che sempre sono stato. Di Venetia il XXII di Gennaro del MDLVIII.<sup>14</sup>

Il Tasso gli risponde pochi giorni dopo, ringraziando per l'offerta lusinghiera di far stampare l' *Amadigi* dal Manunzio e per esser stato tenuto in considerazione da «cotesti giudiziosi et elevati ingegni», ma rifiuta per due ragioni:

L'una perché il Poema, etiandio che sia finito, non è ridotto ancora in quella forma, ch'ad alcuni Eccellenti et giudiziosi uomini miei amici è parso, ch'io gli dia, i quali [...] m'hanno persuaso a discostarmi da la maniera de Romanzi [...]; l'altra, ch'essendo io in questo stato, ch'al presente mi ritrovo, perdute senza mia colpa in mia vecchiezza tutte quelle facultà, che nella mia giovinezza haveva tanto honoratamente acquistate; et havendo questo Poema con tante mie fatiche, con tanti disagi, et con perdita di tanto tempo condotto a fine, devendo come prudente padre di famiglia pensar al beneficio de la mia posterità, ho deliberato di stamparlo a spese mie; et usarvi tutta quella cura, et diligentia, senza risparmiar alcuno né di figure, né di qualità di carta, né d'altra spesa, che mi sarà possibile.<sup>15</sup>

Se, a questa data, Bernardo avesse già un accordo con il Giolito (che tra il 1560 ed il '62 pubblicherà, come si è detto, l'intera opera del Tasso, e che però

<sup>14</sup> *BLett.* II, CXL, pp. 451-55.

<sup>15</sup> *BLett.* II, CXLI, pp. 456-61, del 29 gennaio 1558, da Pesaro.

nel '55 aveva già dato alle stampe i primi tre libri delle *Rime*,<sup>16</sup> a seguito dei quali erano sorti dei dissidi col Dolce a causa dell'interpolazione arbitraria e gratuita di alcuni testi)<sup>17</sup> non è dato sapere, ma la celerità con la quale risponde alla proposta di una stampa curata dal Manunzio e l'affermazione, contenuta in questa lettera, di terminare il *labor limae* entro settembre (come infatti fu) lascia da pensare. Certo è che il nostro aveva ricevuto promesse di aiuti economici per la stampa del poema, poi disattese,<sup>18</sup> e che le ristrettezze economiche in cui versava in quegli anni, dopo la definitiva rottura col Sanseverino e le vicissitudini per la dote della moglie, non gli consentivano gran spazio di libertà: in procinto di stabilirsi a Venezia, in data 20 settembre, è infatti necessitato a chiedere in prestito una casa a Murano, perché «non si richiede a la qualità del presente stato mio [...]. In altro tempo mi sarei vergognato di dar loro questo fastidio, ma hora mi bisogna accomodar a la qualità de' tempi, et de la mia fortuna».<sup>19</sup>

In questo quadro non è difficile ipotizzare quanto le ragioni economiche dovettero aver peso nella scelta di dirigere la Cancelleria dell'Accademia della Fama, tanto più che questa gli offriva tutto ciò di cui aveva bisogno (e che aveva esplicitato nella lettera al Molino sopraccitata): «di scudi di dugento all'anno, et casa da noi pagata», nonché

essendo [Bernardo] in tale età che possiamo prometter per ragion di natura, che sopravvivendo ad esso, di aver per raccomandato M. Torquato suo figliuolo, di nostra propria volontà dicemo che non mancheremo mai se si vorrà adoperar in qualsivoglia carico di questa virtuosissima et christiana impresa dell'Accademia, et se non vorrà, o non potrà, non li mancheremo in fede di gentil'huomini a favorirlo nella patria nostra et fuori con ogni desiderata efficacia.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *I tre libri degli amori di messer Bernardo Tasso ai quali nuovamente dal proprio autore si è aggiunto il quarto libro per adietro non più stampato*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555.

<sup>17</sup> Si veda V. MARTIGNONE, *Un caso di censura editoriale. L'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani» XLIII (1995), pp. 93-112. Paradossalmente proprio al Dolce verrà affidata la prefazione dell'*Amadigi*, nella quale sono contenute, *in nuce*, le ragioni della scelta a favore della varietà cavalleresca e dello stile «alto e leggiadro»: ragioni peraltro già chiaramente espresse da Bernardo nel carteggio con il Giraldi, per il quale si veda *infra*, cap. III, par. 1.

<sup>18</sup> *BLett.* II, CXLVIII, p. 483, del 14 aprile 1558, da Pesaro, ad Angelo Papio: «Sua Eccellenza mi promise cento scudi d'aiuto di costà per quest'effetto; il S. Americo s'offerse d'aiutarmi; Sua Maestà altrettanto, et tutti mi son veuti manco». Di fatto, l'unico che tenne fede alla promessa fu il Duca d'Urbino Guidobaldo II.

<sup>19</sup> *BLett.* II, CLXII, p. 520, del 20 settembre 1558, da Pesaro a l'Eletto di Spallato.

<sup>20</sup> *Accordo della Ditta, e fratelli co'l Tasso...*, cit. nota 4.

Bernardo lasciò, quindi, la casa di Murano (nella quale tornerà dopo la rottura con l'Accademia) e si stabilì in un appartamento di quattro camere tra i Crociferi e San Canziano, sulle fondamenta del Rio da Ca' Dolce, tenendo alle sue dipendenze un servitore e «una massara che cucina bene», dove, in primavera, lo raggiunse Torquato, che era rimasto presso la corte di Urbino insieme all'Angeluzzo in attesa che il padre trovasse una sistemazione per entrambi. Non è noto con precisione quando Torquato arrivò a Venezia: probabilmente tra l'aprile e il maggio del '59; la prima notizia certa è del 10 giugno, quando Bernardo scrisse allo Speroni che gli avrebbe mandato «per mio figliuolo, il quale viene alla festa del Santo, i primi quinterni del Poema e sette quinterni del fine: il resto dell'opera le manderò fra quattro o cinque dì»;<sup>21</sup> e, di fatto, il 17 gli inviò «per mio figliuolo il resto dell'opera».<sup>22</sup>

Il Tassino rimase accanto al padre fino all'ottobre del '60 (quando iniziò il corso di studi in diritto a Padova), approfondendo lo studio dei classici sotto la sua guida per affinare la lingua e lo stile, partecipando ai colloqui letterari in casa del Venier ed alle lezioni dell'Accademia – e frequentando quindi il Molino, il Grandenigo, l'Atanagi, il Verdizzoti, Danese Cataneo, Carlo Sigonio, «reggente [della Stanza] degli umanisti nell'Accademia della Fama»<sup>23</sup>–; ma aiutò anche il padre a copiare il poema e le lettere per gli amici revisori ed a correggere le bozze delle opere che presto sarebbero state date alle stampe: i cinque volumi delle *Rime*, il II delle *Lettere* e l'*Amadigi*: il Serassi, infatti, possedeva per dono di Giulio Tomitano il carteggio tra Bernardo e lo Speroni a proposito dell'*Amadigi* e molte delle stanze del poema inviategli in fase di revisione, che dicevano essere per lo più di mano di Torquato.<sup>24</sup>

Ma, nella scelta di Bernardo di entrare a far parte dell'Accademia, oltre le ragioni economiche e la familiarità e l'amicizia che lo legavano ad alcuni accademici, c'è ben di più: perché, se ben guardiamo il programma editoriale ed il

<sup>21</sup> Si veda A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, v. I, p. 40; II, p. 92, XXVII: il Solerti pubblica, però, solo la parte finale della lettera, che è integralmente citata in S. SPERONI, *Opere*, I-V, a cura di N. Dalle Laste e M. Forcellini, Venezia, Occhi, 1740 (rist. anastatica a cura di M. Pozzi, Roma, Vecchierelli, 1989): V, XX, p. 342.

<sup>22</sup> Cfr. S. SPERONI, *Opere...*, V, XXI, p. 342.

<sup>23</sup> Si veda G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima* (atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso, Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. Borsetto e B. M. da Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, p. 20.

<sup>24</sup> Cfr. A. SOLERTI, *Vita...*, pp. 40-1. Queste lettere sono, ora, disperse, ma sarebbe utilissimo visionarle per metterle a confronto la grafia con quella non autografa di Bernardo del codice Marciano del *Floridante*.

progetto culturale che questa si proponeva, dobbiamo constatare che esso rispondeva in buona parte agli interessi ed alle aspirazioni poetiche del Tasso.

Tra il 1558 ed il '59 vennero pubblicati i 'manifesti' programmatici dell'Accademia: la *Somma* delle opere che intendeva dare alle stampe, seguita l'anno successivo da una versione latina,<sup>25</sup> i *Capitoli e convenzioni fatte e sottoscritte di propria mano dai signori Accademici, a dì 13 agosto 1559*<sup>26</sup> e l'*Instrumento di deputatione di Federico Badoer*, datato 30 dicembre 1560, nel quale è delineata la struttura interna del sodalizio: come ha dimostrato, però, Pietro Pagan,<sup>27</sup> l'*Instrumento* va retrodatato al 1559, perché il notaio che lo formalizzò era abituato ad usare il calendario romano, secondo cui l'indizione ricorre il 25 dicembre. Giunge, a questo punto, il sospetto che anche l'effettivo accordo del Tasso con la *Ditta* dell'Accademia (formalizzato il 6 gennaio 1560)<sup>28</sup> vada retrodatato, perché mal si comprenderebbe come nella primavera del '59 avesse a sua disposizione la casa e i servitori e lì lo raggiungesse Torquato, nel giugno dichiarasse di far parte dell'Accademia,<sup>29</sup> nell'agosto sottoscrivesse i *Capitoli e Convenzioni*, nel novembre e nel gennaio (del '59, stando alla lezione del testo, del '60, secondo Pagan)<sup>30</sup> gli venisse pagato un compenso pari ad un quarto della somma annuale pattuita (e tra l'altro Bernardo dichiara di essere creditore del Badoer); ed ancora: perché in data 19 novembre scriva allo Speroni: «né io penso per le occupazioni di questa benedetta Accademia di poter venir via prima, che a questo Natale»<sup>31</sup> ed il 3 marzo del '60 (dopo appena tre mesi dall'*Accordo*),

<sup>25</sup> *Summa librorum, quos in omnibus scientiis ac nobilioribus artibus, variis linguis conscriptis, vel antea numquam divulgatos, vel utilissimi et pulcherrimis scholiis correctionibusque illustratos, in lucem emittet Accademia Veneta*, in Accademia Veneta 1559.

<sup>26</sup> Cfr. P.L. ROSE, *The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice*, in «Studi Veneziani», II (1969), pp. 191-242. Gli Accademici che sottoscrissero il documento furono Luca Contile, Bernardo Tasso, Francesco Patrizi, Girolamo Fenarolo, Marcantonio Silvio, Antonio Giraldi, Alvise Arseo, Alvise, Giovanni e Giustiniano Badoer, Girolamo Delfin, Marin Grandenigo, Pietro Manomesso, Decio Dellobuono. Tra i nomi più autorevoli che vi parteciparono non formalmente, oltre i già ricordati frequentatori di casa Venier, vanno ricordati Sperone Speroni, Lodovico Dolce, Francesco Sansovino, Orazio Toscanella, Alessandro Citolini, Danese Cataneo, Giovan Mario Verdizotti, Carlo Sigonio.

<sup>27</sup> P. PAGAN, *Sull'Accademia Venetiana...*, p. 374.

<sup>28</sup> Cfr. *infra*, nota 4.

<sup>29</sup> Si veda *BLett.* II, CLXXIX, pp. 583-87, del 14 giugno 1559; ed *infra*, nota 4.

<sup>30</sup> P. PAGAN, *Sull'Accademia Venetiana...*, p. 379.

<sup>31</sup> *Delle lettere di messer Bernardo Tasso accresciute, corrette e illustrate*. Volume primo-terzo. Con la vita dell'autore scritta dal signor Anton Federigo Seghezzi, e con l'aggiunta de' testimoni più notabili, e degl'indici copiosissimi, Padova, Giuseppe Comino, 1733-1751 [= *BLett. Segh.* I, II]. Volume terzo

sempre allo Speroni: «io mi son licenziato dall'Accademia, e mi voglio licenziare ancora da questa casa, perché la vicinità causa che 'l Clarissimo mi dà alcuna volta più fastidio, ch'io non vorrei».32

Tornando ora ai 'manifesti', va innanzi tutto notata la piena corrispondenza tra quanto scriveva il Molino al Tasso nel '58 e il titolo stesso della *Somma*, che interamente citato è: *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana, parte nuove, et non più stampate, parte con fedelissime tradottioni, giudiziose correttioni, annotazioni riformate*. Inoltre, il titolo stesso di *Somma* ci mostra il carattere fortemente enciclopedico del progetto e la continuità con quella tradizione filologica umanistico-rinascimentale nella quale Bernardo si era formato e che proprio a Venezia si era incarnata nell'attività editoriale ed imprenditoriale di Aldo Manunzio e nella sua «Accademia Aldina» (e non è un caso che la stamperia dell'Accademia sia affidata a Paolo Manunzio), volta ad integrare il forte impegno nella rinascita della lingua e della letteratura volgare con la conoscenza filologico-letterario-linguistica ed il recupero della *sapientia* filosofica e scientifica dell'antichità, secondo un'ideale di universalità del sapere e di continuità tra antico e moderno. La quantità e la qualità dei volgarizzamenti previsti (seicento era il numero complessivo delle opere, volgari e latine, che si intendeva stampare; appena ventidue quelle realmente pubblicate!) ci testimonia, infatti, che il volgare asurge qui finalmente ad una piena autocoscienza della propria dignità e autonomia, in tutti i campi, con testi che spaziano dalla matematica, alla fisica, all'astronomia, alla dialettica, alla logica, alla memnotecnica, alla filosofia non solo aristotelica (secondo l'orientamento dominante), ma anche e soprattutto platonica, ermetica, cabalistica, pitagorica; era prevista, tra l'altro, un volgarizzamento della *Theologia platonica* di Ficino ed un'opera recente 'in odore di eresia', il *De harmonia mundi* di Francesco Giorgio Veneto;33 «è poi interessante che si dichiari di seguire come il più fidato interprete di Aristotele Simplicio, il filosofo cioè, la cui "influenza agisce nel pensiero aristotelico del Cinquecento

contenente le Familiari, per la maggior parte ora la prima volta stampate ed alcune di Torquato suo figliuolo pur esse finora inedite. Si premette il parere dell'abate Pierantonio Serassi intorno alla patria de' suddetti, Padova, Giuseppe Comino, 1751 [= *BLett. Ser.* III], II, p. 143.

32 *BLett. Segh.* II, pp. 148-49.

33 Già nel '33 il Bembo aveva avanzato delle riserve: «Anch'io penso quella sua Cabala, della quale ha meco tenzonato lungamente, essere cosa molto sospetta e pernicioso» (cfr. P. BEMBO, *Lettere*, voll. I-IV, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1987-1993, vol. IV, lettera 1539 del 30 dicembre 1533, a Federico Fregoso). Sulla biblioteca romana del Bembo si veda: A. PROSPERI, F. PEZZAROSSA, C. VASOLI, *La biblioteca di Pietro Bembo*, «Schede Umanistiche», 2 (2005), pp. 5-28.

nel senso di suggerire un avvicinamento a Platone».<sup>34</sup> Figurano poi testi teologici (tomisti, scotisti, egiziani, baconiani), biblici (in particolare i salmi, riletti attraverso il tema platonico del furore) ed un'estrema varietà in campo letterario, latino e volgare: si promette l'edizione completa di Omero, Ovidio («con un trattato innanzi in verso heroico, nel quale si dimostra il meraviglioso artificio da lui usato nella concatenazione della favola con l'altra; e dichiarasi a parte a parte gli alti misteri nascosti sotto il velame di esse favole»), Virgilio, Lucrezio («con un breve et utilissimo trattato»), le tragedie di Seneca tradotte in verso sciolto, ma anche un discorso «della poetica theologia, diviso in quattro libri, nel quale si vede chiaramente, come sotto la scorza delle favole de gli antichi, et alcuni moderni poeti stanno ascosti i più alti misteri della philosophia».<sup>35</sup> Nettamente dominante è, infatti, la tendenza ad una lettura allegorica della poesia, intesa come «sapienza riposta», unione tra umano e divino, velo che nasconde più profondi significati: si stamperà, quindi, un discorso «delle bellezze dell'Ariosto, sott'l quale titolo s'intendono le allegorie morali, e naturali di quel poeta, paragonandolo con Homero, e con Virgilio ne gli officii poetici» e, accanto ad Ariosto, «Dante, con un nuovo e dottissimo commento fatto chiaro, il quale forse assai meglio di alcun altro infin qui uscito in luce discopre i profondissimi sentimenti suoi», l'edizione del Petrarca accompagnata dai frammenti autografi ed inediti del *Canzoniere*, tratti dal codice appartenuto al Bembo,<sup>36</sup> e «tutti i sonetti de più approvati scrittori antichi, e moderni, ridotti sotto i suoi capi secondo la diversità delle materie in loro contenute».

In tutto ciò si avverte certamente il magistero del Bembo e la volontà di far rivivere la più genuina esperienza umanistica a livello filologico ed editoriale; ma lo spirito di penetrazione delle diverse arti e culture, il tentativo di ampliare, gli orizzonti del sapere al limite dello scibile e senza riserve, il «pluralismo sincretistico»<sup>37</sup> e l'enciclopedismo che informa l'intera attività dell'Accademia ci portano a qualcosa di profondamente diverso (in un momento storico, poi, nel quale la tendenza generale era, viceversa, la canonizzazione, l'omologazione, la censura di parte della cultura) e sono difficilmente disgiungibili dalla contemporanea attività di Sperone Speroni (frequentatore,

<sup>34</sup> Cfr. L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, p. 134.

<sup>35</sup> *Somma...*, p. 29.

<sup>36</sup> Cfr. V. CIAN, recensione a P. DE NOLHAC, *Fac similes de l'écriture de Pétrarque et appendices au canzoniere autographe*, in G.S.L.I., IX (1887), p. 441-48.

<sup>37</sup> La felice definizione è di Lina Bolzoni.



nei soggiorni veneziani, di casa Venier) e dell'Accademia degli Infiammati.<sup>38</sup> Lo Speroni era, infatti, propulsore di una cultura che riformava dall'interno il canone bembiano ed aveva accolto attorno a sé a partire dagli anni '20 giovani poeti e letterati dell'ambiente padovano: Bernardo Tasso, il Brocardo, Gerolamo Fracastoro, Andrea Navagero, il Molza, per i quali la questione del rapporto volgare-latino andava cercata e trovata all'interno del volgare stesso, lingua originaria e nuova al contempo, figlia di una grande tradizione – quella classica – ma non per questo di minore dignità, dotata di una consistenza storica e sociale «a cui si è giunti nell'estrema individuazione dei popoli moderni»: ancora vergine nelle sue potenzialità, ma pronta ad essere plasmata. Successivamente, attraverso l'Accademia degli Infiammati, lo Speroni aveva rivendicato la dignità scientifica e filosofica del volgare e la sua dimensione potenzialmente enciclopedica, con particolare attenzione ai rapporti tra le varie discipline ed all'individuazione di metodi, strumenti e testi per la diffusione e la volgarizzazione delle scienze.

La Bolzoni evidenzia poi con chiarezza come molti degli intellettuali che gravitavano attorno all'Accademia erano stati discepoli o ammiratori di Giulio Camillo Deminio (anch'egli influenzato da Giorgio Veneto): «l'arte della memoria del Camillo, complesso punto di coagulo di molteplici esperienze letterarie e filosofiche, realizzava d'altra parte anche quell'intreccio tra logica e metafisica di ascendenza lulliana, suggestioni neoplatoniche ed ermetiche, nuovi orientamenti della dialettica e della retorica, che caratterizzerà l'enciclopedismo in Europa tra '500 e '600»;<sup>39</sup> ma, soprattutto, l'opera del Camillo «si caratterizza per una dimensione metafisica ed una particolare attenzione all'“artificio” retorico. Proprio il modello del corpo umano era stato da lui indicato, in una lettera a Marc'Antonio Flaminio, come capace di accogliere, unificare, ‘memorizzare’ in sé tutte le forme esemplari del dire»,<sup>40</sup> che egli riorganizza in una nuova topica, ossia nell'elaborazione sistematica di uno «schema di classificazione e di ri-uso di tutte le “bellezze” depositate dalla tradizione letteraria»<sup>41</sup> e, quindi, anche la possibilità di padroneggiare tutti gli arti-

<sup>38</sup> La Bolzoni nota che, nell'ingresso della Libreria della Biblioteca Marciana, era collocata la figura di Ercole sul rogo, impresa dell'Accademia degli Infiammati: L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, p. 155.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Variazioni tardo-cinquecentesche...*, p. 88.

fici retorici, combinandoli tra loro. I termini nei quali Bernardo elogia il Camillo nelle sue *Rime* sono molto significativi:

Se statue d'oro a gli eloquenti e rari  
 Spirti giammai l'antica etate eresse,  
 perché 'l futuro secolo sapesse  
 le lodi, e i nomi pregiati e chiari

erga la nostra a voi tempi ed altari,  
 e più colonne, che mai Roma avesse;  
 dove le vostre glorie sieno impresse,  
 che van diritte al ciel senz'altre pari.

Quelli di gir all'eloquenza il calle  
 Ne dimostrar, ma sì selvaggio ed erto,  
 che molti per timor volser le spalle:

ma voi Giulio Camillo piano ed aperto  
 l'avete fatto sì, ch'alcun non falle  
 né lo trova di prun sparso, o coperto.<sup>42</sup>

Va poi aggiunto che una delle numerose edizioni cinquecentesche della *Topica* del Camillo fu stampata dal Giolito nel 1560 e curata proprio da un membro dell'Accademia della Fama: quel Francesco Patrizi da Cherso col quale Torquato avrà qualche dissidio teorico<sup>43</sup> e che, nel suo tentativo di costruzione di un'universale scienza del linguaggio poetico, riprende e riformula alcune componenti essenziali dell'opera del Camillo, a partire dal *Discorso* per le *Rime* di Luca Contile,<sup>44</sup> pubblicato sempre nel 1560 (nel quale il Patrizi indica

<sup>42</sup> B. TASSO, *Rime*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995, 2 v. [I - *I tre libri degli amori*; II - *Libri quarto e quinto; Salmi; e Ode*], I, XLVIII, p. 169, *A Messer Giulio Camillo*. Anche Torquato lo ricorda numerose volte: cfr. T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 427; *Discorsi del poema eroico*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964 (per i quali utilizzeremo la sigla DPA; DPE), Libro IV, p. 196; *La Cavalletta o de la poesia toscana...*, in T. TASSO, *Dialoghi*, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 662-63.

<sup>43</sup> Si veda *Risposta a Francesco Patrizio*, in T. TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, p. 419; G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38 ed *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassiane)*, in «Studi Tassiani», XXXII (1984), pp. 99-110.

<sup>44</sup> *Rime di Messer Luca Contile divise in tre parti, con discorsi et argomenti di M. Francesco Patrizio, et M. Antonio Borghesi*, in Venetia, Appresso Francesco Sansovino, MDLX. Nel catalogo encomiastico che chiude l'*Amadigi* (C 39) il Tasso ricorda le *Rime* del Contile ed il commento del Patrizi: «Luca Contil, che sì alto e profondo | è ne suoi carmi; e 'l Patrizio con esso, | che le bellezze ha mostro al mondo, | e lor, come doveva, in pregio messo».

esplicitamente il Camillo come uno dei suoi precursori insieme a Temistio e Rodolfo Agricola, entrambi presenti nella *Summa*), fino ad arrivare alle decine inedite della *Poetica*, scritte alla fine degli anni '80. «Il modello di tutti i tipi possibili di poesia che la *Poetica* cerca di delineare, si basa infatti sulle combinazioni attuabili fra elementi tratti da diversi fonti topici, si basa cioè su una topica rinnovata ed allargata [...], *ma* non ha solo una dimensione retorica: riproduce in qualche modo il grande gioco combinatorio, la dimensione insieme unitaria e molteplice che caratterizzano la struttura del mondo. Se la *Topica* del Camillo [...] rinvia però anche al teatro, anzi trova in esso la sua collocazione, il suo senso ultimo, la *Poetica* del Patrizi rimanda a coloro che si sanno elevare a “più alta contemplazione”»,<sup>45</sup> e presuppone quindi quell'idea di poesia come «sapienza riposta», custode di più profondi significati, che avevamo visto essere sostrato dell'interpretazione marcatamente allegorica dei testi poetici da parte dell'Accademia, che non può non avere avuto influenza nella formazione del Patrizi, in quella del Tassino e nell'ultima pœetica del Tasso padre.

In più, sempre nel 1560 e sempre a Venezia, è edita da Francesco Ramazzetto la *Topica della figurata locuzione*, ovvero l'ultima parte della *Topica* del Camillo, curata da Giovan Mario Verdizotti e seguita da un suo brevissimo scritto, *Del quadripartito uso de' luoghi topici* e da un sonetto (che suona come una chiara presa di posizione) indirizzato «Alla nobilissima et eccellentissima Accademia Venetiana», nel quale le difficoltà economiche e, probabilmente, politiche che questa stava affrontando vengono presentate come uno scontro tra la virtù e l'innocenza, e l'odio, la rabbia, l'invidia:<sup>46</sup>

Anime gloriose, altere e degne  
De le sante, di Giove inclita prole,  
virtù sostegno, e d'opre uniche e sole  
de la Donna del mar superbe insegne,

poi che l'ira e la rabbia hor tronca e spegne  
a l'Hidre inique di giustizia il Sole,  
seguite il bel desio, ch'a lui vi suole

<sup>45</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Variazioni tardo-cinquecentesche...*, p. 90.

<sup>46</sup> Anche Bernardo, in un momento di iniziale entusiasmo, esprime un giudizio molto simile, riferendosi, però, alle difficoltà iniziali dell'Accademia (cito, di seguito, la parte successiva della lettera di Bernardo a Marc'Antonio da Mula, del 14 giugno del '59, già ricordata nella nota 4: «da quale [*Accademia*] da questo carissimo gentiluomo con tanto giudizio, con sì meraviglioso ordine è stata fondata, che non vi resta cosa che desiderare; et ancorchè di molta gloria degna, bel suo principio habbia incontrate de le difficoltà, et da la malignità e invidia de gli huomini sia stata perturbata, come sogliono nel loro principio tutte le cose grandi. Nulladimeno il beneficio, et la riputatione, che ne comincia a sentir l'universale, et la virtù del fondatore hanno tutti gli impedimenti superati».

conduc malgrado anchor di genti indegne,

così l'odio e l'invidia al proprio nido  
riedan scherniti e per la via più oscura  
sgombrin d'Adria felice il chiaro lido,

e l'innocentia homai per nobil cura  
spieghi con l'aurea Fama in lieto grido  
l'ali vittrici al cielo candida e pura.

«Nello stesso opuscolo, dunque, [*il Verdizotti*] esalta la grandezza del Camillo, propone una sua opera e si schiera dalla parte dell'Accademia Veneziana; l'accostamento, mi sembra, non è casuale. Non solo, infatti, c'erano stati personali legami di conoscenza ed amicizia fra il Camillo e alcuni membri e promotori dell'Accademia, ma l'intero progetto era legato anche a suggestioni camilliane. Se pensiamo ad esempio che sede dell'Accademia era palazzo Badoer [...] vediamo che il palazzo veniva così a compenetrarsi col sapere enciclopedico e con le sue interne suddivisioni, realizzava cioè, a modo suo, quel grande "teatro delle scienze" che era stato il sogno, l'*opus magnum* del Camillo». E forse non è nemmeno un caso che il Badoer, nell'*Instrumento* del '59, ci descriva il palazzo e la struttura interna dell'Accademia attraverso la metafora camilliana del corpo umano, utilizzata anche da Torquato nella Prefazione del *Rinaldo* e che, nella sineddoche tra microcosmo e macrocosmo, riporta alla mente anche il celebre passo dei *Discorsi dell'arte poetica* sul «picciolo mondo»<sup>47</sup>:

Acciocché da loro et da altri possa esser intesa e conseguentemente meglio favorita, voglio rappresentar qual sia il concetto mio, et la forma che lo ho dato. Ho fondato essa Accademia alla similitudine del corpo humano, il quale essendo fatto alla similitudine di Dio, conseguentemente ho giudicato non poter ricever essa perfettion maggiore. Per la testa adunque io ho fatto l'Oratoio, dal qual dipendono i sacramenti, et offitii divini a tutti Nobili et Eccellentissimi Dottori Accademici. Per il petto, il Consiglio di tutte le

<sup>47</sup> T. TASSO, *Rinaldo*, Vinegia, Francesco de' Franceschi Sanese, 1562; l'edizione da noi utilizzata è quella a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1936 (ma abbiamo anche tenuto conto dell'edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* [1562], a cura di M. Scherberg, Ravenna, Longo, 1990). Si veda la Prefazione *Ai lettori*, p. 5: «sì come, tagliando un membro al corpo umano, quel manco ed imperfetto diviene; sono però queste parti tali, che, se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento; ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane [...]. Però che quelli [*i seguaci di Aristotele e Ariosto*] conceder non mi vorranno, ch'alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però il tutto ruini». Per il passo sul «picciolo mondo» si veda *infra*, nota 67, dove ritorna anche la frase: «sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini».

scienze, arti e facoltà, et di tutte le provincie e stati del mondo. Per il braccio destro il Consiglio Iconomico. Per il sinistro il Consiglio politico. Per la coscia destra il Contore. Per la sinistra la Cancelleria. Per la gamba destra la Volta. Per la sinistra il Secreto. Per il piè destro la stamparia. Per il sinistro la libreria. E perché tutte queste dieci parti hanno dependentia dalle quattro prima nominate, cioè Oratorio, Consiglio delle scienze, Consiglio Iconomico et Consiglio politico, nelle prime due, cioè Oratorio et Consiglio delle scienze, trattasi la vita contemplativa, nel Consiglio Iconomico e politico la vita attiva, et le altre sue parti la vita fattiva, giusta et honesta cosa è, che a questi quattro luoghi principali io deputi quattro conservatori perpetui.

L'Accademia si compenetrava dunque con il palazzo, ma anche con la famiglia Badoer: conservatori dei quattro consigli erano infatti tre nipoti del Badoer, ai quali era riservato l'accesso esclusivo alle cariche, e l'abate Marlopino, custode dell'Oratorio e strettamente legato alla famiglia. Molto probabilmente le ingerenze statali dell'Accademia, il nepotismo, i rapporti economici e culturali con i mercanti ed i letterati tedeschi protestanti,<sup>48</sup> la volontà di dare alle stampe opere 'ambigue', – e poi, di fatto, messe all'*Indice* dall'Inquisizione –, il sincretismo culturale e filosofico, nonché l'«utopico» progetto enciclopedico che, se si fosse realizzato, avrebbe messo in moto una macchina imprenditoriale ed editoriale di enormi proporzioni – i cui maggiori beneficiari sarebbero stati proprio i Badoer<sup>49</sup> – non furono viste di buon occhio dalla Serenissima: il 19 agosto del '61 il Badoer venne imprigionato insieme ai nipoti, i beni confiscati «per il debito contratto sotto nome d'Accademia Venetiana et fraude commessa in tal maneggio»,<sup>50</sup> mentre «la censura contro il nome stesso dell'Accademia è così efficace che non se ne trova cenno nel libro del Sansovino sulle *Cose notabili che sono in Venezia*, pubblicato lo stesso anno». <sup>51</sup> Ma la crisi dell'istituzione si preannunciava già l'anno precedente perché, come rileva il Pagan sulla scorta dell'esame degli atti notarili, «la situazione economica dell'Accademia era dunque oramai, ufficialmente ancor più che ufficiosamente, fallimentare agli occhi di tutti [...] per i debiti

<sup>48</sup> Per questo importante aspetto si veda P. PAGAN, *Sull'Accademia Venetiana...*, in particolare p. 368 e segg..

<sup>49</sup> Una più dettagliata analisi della ragioni politiche ed economiche del crollo dell'Accademia è condotta da L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, pp. 157-67.

<sup>50</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Senato Terra* n. 43, cc. 97r-v; P. PAGAN, *Sull'Accademia Venetiana...*, p. 373.

<sup>51</sup> L. BOLZONI, *L'Accademia veneziana: splendore e decadenza...*, p. 160.

contratti con i mercanti tedeschi e fiamminghi,<sup>52</sup> le errate speculazioni condotte da Giustiniano Badoer, la donazione delle terre d'Istria [...], l'impossibilità sia di Federico sia dei nipoti di far fronte ai pagamenti, ed il conseguente sequestro, per cauzione, della stessa Biblioteca dell'Accademia».<sup>53</sup>

Probabilmente furono proprio questi poco puliti 'maneggi' (così definiti anche da Luca Contile) a determinare la scelta di abbandonare l'Accademia da parte del Tasso, del Contile, del Patrizi e del Manunzio (che si allontanerà anche, per sempre, da Venezia, alla ricerca di nuovi protettori): in particolar modo nel caso di Bernardo dobbiamo credere che egli difficilmente potesse conciliare la sua ferrea onestà morale (mantenuta e difesa anche in occasioni ben peggiori!), la sua sincera adesione ad un programma di ecumenismo culturale che avrebbe potuto dar forma alle sue più intime inclinazioni di letterato e cortigiano (che non sono in lui mai disgiungibili, come non lo erano state nel Castiglione) con quella commistione di interessi economici e politici che erano pian piano divenuti nettamente preponderanti (o forse, nelle intenzioni del Badoer, lo erano già fin dalla fondazione dell'istituto?) rispetto all'attività letteraria, e che anzi la condizionavano in maniera decisiva: ecco allora che, al di là di specifici motivi di attrito dei quali nulla conosciamo, si spiega perché la vicinanza fisica con il Badoer divenisse insopportabile per un uomo che aveva sempre inteso la ragione, la cultura, l'insegnamento degli antichi, il senso umano della letteratura come capace di 'illuminare' e dirigere le scelte politiche e personali; che mai avrebbe ammantato i propri interessi particolari (tanto più economici) di nobili ideali;<sup>54</sup> che aveva cantato le lodi dell'Accademia, di alcu-

<sup>52</sup> Come già anticipato (p. 5), la *Ditta* dell'Accademia, nel luglio del '61, tenterà di vendere ai mercanti tedeschi Flecamer il privilegio assoluto concessole di stampare le leggi e gli statuti veneziani. a saldo dei debiti con loro contratti.

<sup>53</sup> P. PAGAN, *Sull'Accademia Venetiana...*, p. 382.

<sup>54</sup> A titolo d'esempio, cito una lettera che Bernardo scrisse al Sanseverino quando, a Napoli, nel 1547, scoppiò la rivolta che vide uniti e concordi popolo e nobiltà contro la decisione del viceré spagnolo Pedro di Toledo di introdurre nel Regno il Tribunale dell'Inquisizione; entrambi chiesero al Sanseverino di farsi portavoce delle loro istanze presso l'imperatore Carlo V, ed egli, dapprima titubante, accettò, consigliato e spronato proprio da Bernardo, contro il parere del Martelli. Le parole con le quali il Tasso si rivolge al suo Principe rivelano con chiarezza l'uomo che fu, proprio perché seguite dalla pratica (che lo portò, tra l'altro, alla rovina economica e lo costrinse a vagare per le corti d'Europa e d'Italia per il resto della sua vita): «Non credo, Illustrissimo Signor mio, che sia alcuna persona di giudizio, che non sappia che doppio Iddio, niuno obbligo è maggior che quello che abbiamo alla patria; et che, etiandio che caro ne sia il padre e la madre, cari i figliuoli, i parenti, gli amici, che la carità de la patria abbraccia e stringe insieme tutti questi amori: di maniera che se l'ingratitude è quel vizio, che più d'ogn'altro dobbiamo fuggire e odiare, niuna ingratitude è maggiore di quella che s'usa verso la patria, perché dove è maggiore l'obligatione ivi è maggior l'ingratitude; e l'obbligo che le abbiamo è tale che nelle sue necessità, un animo nobile ha da prepor la

ni suoi membri e dello stesso Badoer nelle opere in corso di stampa con grandezza di toni, speranza e gratitudine.<sup>55</sup> Credo, tuttavia, che anche per gli altri accademici sopracitati, così come per i frequentatori di casa Venier che non aderirono mai formalmente al sodalizio, lo stridente contrasto tra le dichiarazioni d'intenti e l'effettiva pratica dell'Accademia siano state determinanti.

Che, poi, il programma culturale dell'Accademia rispondesse effettivamente alle aspirazioni poetiche di Bernardo è largamente deducibile dalla sua intera produzione letteraria, a partire dallo sperimentalismo delle prime *Rime*

morte sua, alla servitù al danno e all' infamia della patria sua [...]. Non andate per offendere Sua Maestà, per levarle l' obbedienza di questo regno, per sollevare i popoli, né per fare altri effetti simili, ma per confirmar gli animi dei sudditi nella solida fedeltà, per acquetare i tumulti e per accrescere la devozione e la fede loro. Vi mancano forse ragioni non apparenti ma vere, non probabili ma necessarie e fondate su' l servitio di Dio e della religione e su l' utile di questo regno [...]? Il danno che vi potesse venir di questa cosa, sarebbe picciolo, e vostro particolare, in comparatione dell'utile grande, che ne tornerebbe in universale a questo regno. Et voi come cavaliere magnanimo, e virtuoso, avete da preporre il beneficio universale al privato».

<sup>55</sup> Si veda B. TASSO, *Rime...*, II, p. 128, CVI, *Agli Accademici Veneziani*: «Sacri intelletti, a cui da Giove è dato | Per sì secure e gloriose strade | Salir al sommo de le cose rade | Ch'altrui qui fanno eterno, in Ciel beato, | | Seguite a lunghi passi il cominciato | Vostro camino, e de l'Eternitade | Poggiate in grembo: o fortunata etade, | Qual unqua ebbe di te più destro fato? | | Spargete (o ricco don!) d'alte et illustri | Opere il mondo, onde Roma et Atene | Perdan gli antichi onori e i primi pregi; | | Mostrate pur com'uom s'adorni e fregi | D'ogni rara virtù, come s'illustri, | Come s'alzi vivendo al sommo bene», e CVII, *A Messer Luca Contile*, p. 130, CIX, *A Messer Badoaro*: «Piana e sicura via, da piede umano | Non più segnata, ritrovata avete, | Per cui, di gloria adorno, andar potrete | Ov'altri tenta e s'affatica invano; | | Già come a vincitor darvi la mano | Veggio la morte e 'l tempo, onde sarete | Fuor di periglio che l'invido Lete | V'immerga nel suo gorgo alto et insano. | | Sacrino al vostro onor metalli e marmi, | Da martel scolti celebrato e chiaro, | Vinegia e ovunque il mar circonda e l'Alpe; | | E canti n Federico Badoaro | I più sonori e più vivaci carmi, | Tal che l'oda et inchini Abila e Calpe»; p. 131, CX, *A l'Abbate Marloppino*: «Morloppin mio, tu per giovar a questa | Sacra de le scienze et eccellente | Scola, che quasi un chiaro sol nascente | Par ch'Italia di lume ornì e rivesta, | | Te 'n parti, e senza te pensosa e mesta | Lasci tua compagnia, rivolto a gente | Strana, che l'onde beon de l'Istro argente | Ove l'Orsa gelata i fiori infesta. | | Ivi vedrai quel gran FILIPPO, a cui | E Fortuna e Virtù, fatte compagne, | Di regger tanti Regni han dato il pondo; | | Chiedi per me mercé, e di': – Da vui | Pietate, invitto Sir, non si scompagne, | E per clemente ancor v'onori il mondo»; p. 134, CXVII, e p. 137, CXXI, *A Messer Domenico Venier*, p. 391, L, *Ode Al Signor Girolamo Fenaruolo*: «Mentre io polisco e tergo | Del mio Amadigi questa e quella parte, | E d'altri carmi vergo | L'apparecchiate carte | Cantando amori e 'l gran furor di Marte, | | E i fatti alti et egregi | Di valorosi invitti cavalieri, | Che di corone e pregi | S'ornar le chiome, e fieri | Con la spada acquistar Regni et Imperi. | | Mentre col Badoaro, | Che non si può lodar quant'è ben degno | Spirto sì illustre e chiaro, | Qui dove il loro Regno | Han le scienze e l'arti, ov'ogn'ingegno | | Dotto e felice viene | A far onor a la Virtute e a Dio, | Di questo sommo bene | Cibo sovente anch'io | L'affamato e digiuno desir mio [...]»; ed *Amadigi*, C 34, 35, 39, 41. Infine nel II Libro *De gli Amori* (*Rime*, vol. I, CXIV, pp. 298-200), la quinta elegia è dedicata *A Messer Girolamo Molino*.

fino ad arrivare all'*Amadigi*, variamente definito dalla critica “romanzo enciclopedico”, “antologia dei romanzi di cavalleria”.

Fin dai primi due Libri *De gli Amori* (siamo negli anni 1531-34)<sup>56</sup> il Tasso aveva, infatti, cercato di tentare nuove vie rispetto al canone bembiano nella ricerca di un «verso volgare eroico» che sapesse riprodurre la musicalità e la maestosità dell'esametro latino, che desse voce ad una poesia superiore, di «maniere nobili», che avesse finalità più alte del circoscritto ambito amoroso nel quale il volgare continuava a dibattersi: una poesia che riuscisse a raccontare l'Italia e si facesse interprete delle profonde istanze storiche, delle tensioni ideali, delle lacerazioni della coscienza cinquecentesca.<sup>57</sup> Questa sperimentazione si era, quindi, indirizzata nel tentativo di comporre un poema sulle orme degli antichi – l'*Amadigi* ‘epico’ del '43<sup>58</sup> –, ma si era poi incarnata nell'*Amadigi* ‘romanzesco’ del '60, ossia in un romanzo cavalleresco che si iscrive pienamente nella tradizione volgare, con una *dispositio* sulle orme dell'Ariosto, ma che vuole al contempo nobilitare ed innalzare quella tradizione nella ricerca di un *elocutio* di stampo classico:

Perciochè, quantunque un soggetto da se stesso sia dilettevole; se la testura, che è il modo di spiegarlo, non aggradisce all' orecchie di chi legge, come potrà egli partorir questo effetto[...]?

Appresso trovando già per lunga esperienza la nostra lingua capevole d' ogni ornamento, ha voluto in ciò arricchir la sua opera di epiteti, di traslati, di iperboli, e di molte figure, che abbelliscano il Poema, e lo fanno magnifico e grande: come etiandio ha fatto felicissimamente nelle sue amoroze Rime, in questo imitando volentieri i Latini et i Greci, che ne sono abondevoli; e seguendo il suo Genio, il quale gli ha dato uno stil florido, vago e più ornato di quanti hanno scritto fin qui. [...]. Nella lingua è sceltissimo et accurato: non però tanto, che si sia voluto restringere superstiziosamente nelle parole del Petrarca, sapendo, ch'al Poeta Heroico non conviene la delicatezza delle voci, che appartiene al Lirico. Il verso è puro, alto, e leggiadro: né si parte giamai dalla gravità; la qual serba più e meno, secondo la qualità de' soggetti. In ogni sua parte è facile, et accompagna la facilità con la maestà, mistura tanto difficile. Nelle sentenze è abondevole, quanto conviene, e grave. Usa belle e propriissime comparazioni: alcune delle quali, se possono tra loro parere alquanto simili, oltre che se ne trovano in Homero di più

<sup>56</sup> *Libro primo degli Amori di messer Bernardo Tasso*, Vinegia, Giovan Antonio e fratelli da Sabbio, 1531; *De gli Amori di Bernardo Tasso [Libro primo, secondo]*, Vinegia, Ant. da Sabio, 1534.

<sup>57</sup> *Dedicatoria al principe di Salerno*, in *De gli amori...*: «ma per l' amore che io porto alla nostra gentilissima lingua, la quale tutto che 'l volgo la generasse, volgarmente non si dovrebbe allevare, ma in maniera che degna paresse oggimai della gentilezza d'Italia» .

<sup>58</sup> Cfr. V. CORSANO, *L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», LI (2003), pp 43-73.



simili, egli le fa dissimili con la varietà delle figure: et altrettanto si vede haver fatto nelle descrizioni de' tempi, de' luoghi e di altre cose. Serba la convenevolezza in qualunque cosa mirabilmente: né parte è di questo suo dottissimo Poema, che non diletta, e che non giovi, tenendo sempre in una dolce e grata aspettatione il lettore.<sup>59</sup>

La scelta a favore del romanzesco non si allontana mai dalla filigrana classica, creando una commistione che «con ragione e con verità eroica si potrà nominare»: quel che Bernardo cerca, sulla scorta, anche, dell'elaborazione teorica del Giraldi, è l'affermazione di una continuità e omogeneità tra il romanzo moderno e l'epica antica, perché – come rileverà anche Torquato – il genere è uno solo, ma si è modificato nei secoli col modificarsi dell'uso e delle lingue:

Dico adunque, che se coloro, che tengono sempre in mano le bilance d' Aristotele, et hanno tutto di in bocca gli esempi di Virgilio e di Homero, considerassero la qualità de' tempi presenti, e la diversità delle lingue, e vedessero ch'a la prudenza dei poeti si conviene accomodarsi alla diletatione, et all' uso del secolo nel quale egli scrive; non sarebbero d'openione, che si dovesse scrivere sempre ad un modo. Che, sì come i tempi introducono nuovi costumi, e la varietà delle lingue diverse forme di favellare apportano: così pare, che ragionevolmente si ricerchi, che si faccia nello scrivere. Onde si vede, che Virgilio fu molto differente da Homero: sì come quello, che trovandosi in età diversissima da quella di Homero, seguì l' uso del suo tempo; e quello, che questo Divino Poeta giudicò, che convenisse alla grandezza della lingua Romana. E con la stessa ragione è da credere, che altrettanto si sarebbe egli discostato dal costume del suo secolo, quando si fosse trovato nel nostro: perciòchè chi altrimenti fa, si può dire, che scriva a' morti.<sup>60</sup>

Sintomatico di questo atteggiamento 'eclettico' è il carteggio incrociato che il Tasso avvia, nel '56, con il Giraldi e lo Speroni, che, «nella sua antitetica e funzionale varietà d'interlocutori, credo possa valere e proporsi come dialogo platonicamente (e speronianamente) impostato, almeno per parte di Bernardo, impegnato a far scaturire da posizioni inconciliabili (accettando anche le inevitabili ambiguità inscritte in una mediazione), un nuovo equilibrio da lui accolto già in via di ipotesi, eppur presagito come acuto segno d'una amara solitudine». <sup>61</sup> Solitudine, però, temperata nel soggiorno veneziano dalla parteci-

<sup>59</sup> L. DOLCE, *Ai Lettori*, in B. TASSO, *L'Amadigi...*, p. 3.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

<sup>61</sup> T. MATTIOLI, *Tra i carteggi di Bernardo: il dialogo sul poema, la memoria del giovane Tasso*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere* (atti del Convegno di Urbino-Pesaro, 18-20 set-

pazione al programma culturale dell'Accademia, che col suo sincretismo, il suo sperimentalismo, la sua impostazione filosofica, ben sposava la versatilità di Bernardo: tale connubio veniva formalmente sancito con il *Ragionamento della poesia*, completamente inscrivibile nel quadro culturale dell'Accademia e *summa* teorica dell'idea di poesia del Tasso (per altro l'unica compiutamente espressa, perché il II Libro delle *Lettere*, per la forma epistolare e per essere incentrato sui problemi pratici e teorici derivanti dalla revisione dell'*Amadigi*, è qualcosa di profondamente diverso).

Il *Ragionamento* fu letto da Bernardo nell'ambito delle lezioni pubbliche che l'Accademia teneva l'8 giugno del '59:<sup>62</sup> i destinatari sono «illustrissimi senatori, valorosissimi cavalieri e voi altri cortesissimi auditori», ma il referente fondamentale i giovani patrizi veneziani,<sup>63</sup> ovvero la futura classe dirigente della Serenissima: la parte dell'orazione ove si tratta dei «benefici» della poesia, infatti, esplicita con chiarezza l'utilità didattica, storica, sociale, essenzialmente pratica della poesia, capace di indirizzare gli animi a ben vivere e ben operare, di fornire un'ancora cui appigliarsi nei turbinii delle vicende umane, ma anche di farsi tramite tra umano e divino, secondo la teoria del *furor* platonico:<sup>64</sup>

Credo che sappiate, ingegnossissimi ascoltatori, che gli uomini per gran forza di natura seguono la dilettazone e fuggono le fatiche, e massimamente i fanciulli i quali per la imperfezion dell'età e del giudizio si danno in preda a'piaceri. E perché per la maggior parte tutte le lingue, l'arti e le scienze s'imparano nella fanciullesca e giovenile età [...] con la dolcezza delle paro-

tembre 1996), a cura di E. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi, T. Mattioli e A. Ossani, Ancona, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1999, p. 277.

<sup>62</sup> S. SPERONI, *Opere*, V..., XIX, pp. 341-42, da Venezia, del 9 giugno 1559: «Io sono stato in questi duo giorni occupato intorno al ragionamento della Teologia, che ieri con grandissimo concorso, applauso e commendazione di tutti si lesse nell'Accademia»; *BLett.* II, CLXXIX, p. 586, A Marc'Antonio da Mula: «Questi giorni a dietro s'è, di molti che già sono apparecchiati de le scienze, e de l'arti, letto il *Ragionamento de la Theologia* a i Reverendissimi Prelati, e ad alcuni Clariss. Senatori, con tanto concorso, et applauso de la città, et comendatione de la nobiltà, et de gli huomini dotti, che questo solo è stato assai honorato guiderdone de le nostre fatiche: si continuerà la lettura de gli altri, e non solo de le scientie, e arti; ma de le cose de stati, de le provincie, e de regni, cosa la quale niuna a' nobili giovani di questa eccelsa Republica dovrebbe esser più grata, né maggior giovannento potrebbe portare».

<sup>63</sup> Vd. nota precedente e l'incipit del *Ragionamento della poesia*, in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970.

<sup>64</sup> B. TASSO, *Ragionamento della poesia...*, p. 580: «La filosofia, la retorica, l'aritmetica e l'altre scienze et arti liberali con lungo studio e con continua essercitazione s'imparano, ma questa senza quel dono infuso e concesso dalla benignità e liberalità di Dio non si può in alcun modo sì fattamente imparare». E p. 576: «Ma, per fare poesia, oltre la sapienza retorica ed il *furor*, «è necessario aver grande esperienza delle cose del mondo, sapere i varii modi del vivere, i diversi costumi delle provincie e de' regni».

le e con la dilettazione delle favole allettandogli, a poco a poco gli conduce alla cognizione delle scienze, dell'arti e di tutte le cose buone. Gli fa moderati, giusti e forti; indirizza i loro giovenil pensieri alla grandezza e magnanimità; insegna loro a sofferire con forte animo i duri colpi dell'avversa fortuna, e nella prospera con ragione e con modestia governarsi. La prudenza, la quale (come dice Platone nel *Protagora*) è scienza che ci mostra a schifare il male et ad eleggere il bene, insegna loro a deliberar le guerre e deliberate ad essequirle, ad armare i regi e gli esserciti [...]. Scuopre loro ad uno ad uno gli aspetti del cielo [...]. Insegna loro i diversi siti della terra, i confini de' regni e delle provincie, e con giusta regola a misurar tutto il cerchio dell'abitato. Et insomma apre loro tutte le strade per le quali l'uomo sicuramente all'immortalità con ispediti passi si può camminare.<sup>65</sup>

La poesia è scienza sopra le scienze, arte sopra le arti perché «abbraccia e nel suo seno rinchiede tutte l'arti e tutte le scienze», ed il poeta, per esser poeta (secondo quanto dichiara trattando dei «mezzi» della poesia) deve essere «geografo et astrologo et teologo e d'ogni altra scienza ben intendente». Come potrebbe altrimenti «con elettissime parole et in bellissimo ordine congiunte, fingere et imitar le cose che il popolo diletta e muovono a meraviglia? Come vorrebbe le divine e l'umane cose, e quelle che sono, e quelle che non sono comprese dal sentimento, i costumi, le azioni de' mortali, i gloriosi fatti degli uomini illustri, dipingere se fosse del tutto ignaro della filosofia, della teologia, dell'istoria e delle altre scienze et arti?».<sup>66</sup> L'evidenza rappresentativa della poesia (secondo la metafora oraziana dell'*ut pictura poesis*, ripresa già in apertura del *Ragionamento*) fa sì che questa riesca a «porci avanti agli occhi gli affetti dell'animo, la varietà de' luoghi, gli aspetti del cielo, la vaghezza et ornamento de la terra, la bellezza e qualità d'un cavaliere o d'una donna, la varietà de' tempi e degli accidenti del mondo, i successi dell'impres e, per dirlo con una sola parola l'immagine di tutte le cose»;<sup>67</sup> e riesca così a parlare a tutti e da tut-

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 578-79. A seguito il Tasso pone numerosi esempi storici di re e poeti che, grazie la poesia, divennero famosi condottieri o seppero sostenere le avversità della vita: Roberto D'Angiò. Alessandro Magno, Ovidio, Ennio, Tirteo. Conclude quindi: «Ricordatevi che anticamente i sacerdoti, i maghi, gli interpreti degli iddii, i legislatori, i savi, gli eloquenti e quelli che bene e prudentemente governavano le città, si chiamavano poeti» (p. 582).

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 575.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 574. Si confronti questo passo con quello di Torquato sul «picciolo mondo», in *DAP*, pp. 35-6 e *DPE*, pp. 139-40: «Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e Omero [...]. Necessarissima era a' nostri tempi [...]. Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire; perochè, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi in giuso di anno in mano, l'aria e il mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò

ti ad esser compresa: dalle «semplici pastorelle», dai «poveri agricoltori», dai «travagliati et audaci marinai», dagli «stanchi et affannati pellegrini», dagli «augelli», dai «poverelli», oltre che, ovviamente e più profondamente, dagli spiriti dotti e dai grandi uomini (tutte figure che compaiono, tra l'altro, nei proemi aurorali dell'*Amadigi*, dei quali discuteremo distesamente in seguito); talchè il Tasso esclama, a conclusione del suo discorso: «O venerabile scienza, che ad ogni qualità di persone, ad ogni età, ad ogni sesso, ad ogni nazione et in ogni stagione, in ogni tempo porti piacere e beneficio, chi fie già mai che degnamente e quanto tu ben meriti lodar ti possa?». <sup>68</sup>

Come ben si vede la continua insistenza di Bernardo sulla necessità di adeguarsi alla qualità dei tempi e la scelta, per il suo poema, di un soggetto moderno proveniente dalle “spagnole fantasticherie” va ben oltre il semplice calcolo personal-editoriale, ma risponde perfettamente al suo essere uomo di *otium* e *negotium*, inscindibilmente, alla sua volontà di rivolgersi a tutti, di diletta-re ed insieme ammaestrare, nascondendo sotto la piacevolezza della favola più profondi significati, come asserisce il Dolce nella sua Prefazione all'*Amadigi*:

I Poeti non si leggono, se non principalmente per cagione di diletto. E' vero, che col diletto è congiunto l' utile; ma non, come necessario; se non, in quanto il buon Poeta (e spetialmente l' Epico) non si pone di scriver di cose vane, ma non meno di profitto, che dilettevoli, adombrando sotto il piacevole velo delle invenzioni i precetti della Moral Filosofia. <sup>69</sup>

e come afferma anche Bernardo trattando del «fine» della poesia nel suo *Ragionamento*, non per nulla definito da lui stesso anche *della Teologia*, in perfetta

uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perchè, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini».

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 583.

<sup>69</sup> L. DOLCE, *Ai Lettori*, in B. TASSO, *L'Amadigi...*, p. 2.

consonanza con quell'idea di poesia come "sapienza riposta" che avevamo visto essere cardine dell'interpretazione allegorica dell'Accademia:

Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piacevolezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare.<sup>70</sup>

L'orazione, perfettamente bilanciata nelle sue parti e, si potrebbe dire, «in bellissimo ordine congiunta» si conclude ribadendo un concetto espresso in apertura, subito dopo l'apostrofe agli uditori e l'invocazione alle Muse, ovvero la distinzione tra poetica e poesia:

Perciò che la poesia è la materia universale di tutto il poema e la poetica l'arte che a bene e regolatamente essa materia da sé confusa di disporre insegna al poeta. Lasciando adunque di parlare della poetica et della poesia particolarmente ragionando, in sei parti dividerò il mio sermone. E prima dirò che cosa sia, di quante maniere sia, gli inventori e gli autori che n'hanno scritto. Considerarò i mezzi co' quali all'eccellenza del poetare si può pervenire, i benefici che da essa nascono, l'offizio e fine suo, et ultimamente parte della sue lodi.<sup>71</sup>

Abbiamo già analizzato gli ultimi tre punti (mezzi, benefici e fine della poesia, ma anche l'invocazione conclusiva); riguardo i primi tre va anzitutto notata la compresenza, accanto all'indiscutibile autorità aristotelica in fatto di poesia, di Platone ed Orazio, spesso citati per controbilanciare quella:

La poesia, secondo la mente d'Aristotele, è una imitazione delle azioni umane, molto simile (si come Orazio scrive) alla pittura, perché l'una e l'altra imita; in questo però differenti, che il poeta imita et avanti agli occhi i costumi e le azioni della vita degli uomini ci rappresenta, il pittore solo la forma; quegli con la dolcezza et armonia delle parole, questi con la vaghezza e varietà de' colori; l'uno serve ad ammaestrar l'animo, l'altro a dilettar gli occhi.<sup>72</sup>

Nel trattare poi le sei diverse maniere («spezie») di poesia (commedia, tragedia, epopea, ditirambica, auletica e citaristica) oppone al giudizio aristotelico sull'epica quello platonico:

conciò sia che quel divino filosofo [Platone] allega che la poesia tragica avendosi per fine solo la dilettaazione proposto, e la epica con la dilettaazione insieme la virtù, e quella norma e ragion di vivere con la quale gli uomini si congiungono co' dei,

<sup>70</sup> B. TASSO, *Ragionamento...*, p. 579.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 569-70.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 570.

quella più volentieri dalla plebe, questa dagli uomini di maturo giudizio e di maggior dignità era ascoltata.<sup>73</sup>

Così, platonicamente (come si accennava prima) la poesia, e l'epica in particolare, è tramite tra umano e divino; e dunque anche l'origine della poesia («gli inventori e gli autori») è rintracciata da Bernardo nel bisogno dell'uomo di ringraziare Dio per la perfezione del creato (e qui tornano alla mente *Le sette giornate del mondo creato* di Torquato, ma anche le sue continue titubanze teoriche tra Platone ed Aristotele, tra platonismo e teologia cristiana):

gli uomini di più elevato ingegno, incominciano con maraviglia a rimirare l'opera di madre natura [...], istimando non convenirsi che la gloria e grandezza di tanta maestà con modo e con parole plebee e comuni si cantassero, commisero a' sacerdoti che una nuova maniera et un vago ordine di parole, che al merito di tanta divinità fosse conforme, s'immaginassero e così fu da loro trovata la poesia.<sup>74</sup>

Il *Ragionamento* ci narra dunque, tra le righe, le tensioni irrisolte di uno spirito eclettico, secondo cui la poesia è sostrato comune umano, al di là delle specifiche correnti filosofiche, letterarie, politiche, religiose da cui nasce e nelle quali si incarna (e del Petrarca, infatti, dice: «non si mostrò egli ora peripatetico, ora academico?»); ma ci narra anche come l'«ideale pansofico» ed utopico dell'Accademia fosse attivo in lui: come lo sarà poi nel figlio, che per tutta la vita continuerà a sentirsi 'eretico' rispetto alle dottrine consacrate del sapere scolastico e religioso.<sup>75</sup>

A questo punto un'ultima cosa rimane da notare relativamente all'Accademia: che tra coloro che vi gravitavano attorno troviamo i nomi di tutti quei letterati che Torquato cita nella premessa *Ai lettori* del *Rinaldo*<sup>76</sup> e per esortazione dei quali decise di darlo alle stampe: il Cataneo, il Veniero, il Molino, ma anche il Pavesi (sotto la cui protezione Torquato viveva a Padova) ed il Sigonio (conosciuto all'Accademia Veneziana, ma poi suo maestro di Retorica all'Università di Padova):

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 571.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 572.

<sup>75</sup> A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, in «Studi tassiani», XLVIII (2000), pp. 67-71, evidenzia come i contatti politici e diplomatici di Bernardo lo avessero messo in relazione con esponenti della Controriforma, primo tra tutti Calvino.

<sup>76</sup> T. TASSO, *Rinaldo, Ai lettori*, pp. 1-2.

Non m'era nuovo, benignissimi lettori, che si come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancarono i suoi riprensori. Laonde, quando diedi principio a quest'opera, la quale ora è per venire a le vostre mani, e quando di stamparla mi disposi, chiaramente previdi che alcuno, anzi molti sarebbero stati, i quali l'una e l'altra mia deliberazione avriano biasimata; giudicando poco convenevole a persona, che per attendere agli studi de le leggi in Padova dimori, spendere il tempo in cose tali; e disconvenevolissimo ad un giovine de la mia età, la quale non ancora a XIX anni arriva, presumere tant'oltre di se stesso, ch'ardisca mandar le primizie sue al cospetto de gli uomini, ad esser giudicate da tanta varietà di pareri: nulladimeno, spinto dal mio genio, il quale a la poesia sopra ad ogn'altra cosa m'inchina, e da le esortazioni de l'onoratissimo M. Danese Cattaneo, non meno ne lo scrivere, che ne lo scolpire eccellente; essendo poi in questa opinione confermato da M. Cesare Pavese, gentiluomo e ne la poesia e ne le più gravi lettere di filosofia degno di molta lode, osai di pormi a quest'impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e vari negozi che per le mani passati gli sono, conoscendo l'instabilità de la fortuna e la varietà de' tempi presenti, avrebbe desiderato che a più saldi studi mi fossi attenuto, co' quali quello m'avessi io potuto acquistare ch'egli con la poesia, e molto più col correr de le poste in servizio de' principi, avendo già acquistato, per la malignità de la sua sorte perdé, né ancora ha potuto ricuperare: sì ch'avendo io un sì fermo appoggio com'è la scienza de le leggi, non dovessi poi incorrere in quegli incomodi, ne' quali egli è alcuna volta incorso. Ma sendo stata di maggior forza in me la mia naturale inclinazione, il desiderio di farmi conoscere (il che forse più facilmente succede per lo mezzo de la poesia, che per quello de le leggi) e l'esortazioni di molti amici miei; cominciai a dar effetto al mio pensiero, cercando di tener quello ascoso a mio padre: ma non era giunto anco di grande spazio a quel termine che ne la mente proposto m'avea, ch'egli ne fu chiarissimo; ed ancorché molto li pesasse, pure si risolvé a la fine di lasciarmi correre dove il giovenil ardore mi trasportava. Sì che avendo ne lo spazio di dieci mesi condotto a fine questo poema (come il signor Tommaso Lomellino, gentiluomo onoratissimo e di pulitissimi costumi, ed altri molti render ne possono testimonio), e mostrandolo a i clarissimi signor Molino e Veniero, il valor de' quali supera di gran lunga la grandissima fama; fui da loro esortato caldamente a darlo fuori: e si può veder una lettera del predetto signor Veniero, scritta in questa materia a mio padre, il quale senza l'autorità ed il parere di questi dottissimi e giudizio-sissimi gentiluomini non m'avrebbe giammai ciò permesso; ancorché dal Danese e dal Pavese, il giudizio dei quali è però da lui molto stimato, ne gli fosse prima stato scritto, non avendo egli veduto se non parte de l'opera mia.

L'idea del *Rinaldo*, se non la sua effettiva stesura, è da ascriversi quindi al periodo ed all'ambiente veneziano. Stranamente nella premessa non è citato G.M. Verdizotti: quel Verdizotti che avevamo visto partecipare indirettamente all'attività dell'Accademia ed aver curato una parte della *Topica* del Camillo, secondo il quale il Tassino sarebbe stato sollecitato ed ispirato proprio da lui a

comporre la sua prima opera. Scriveva, infatti, questi ad Orazio Ariosti il 12 settembre 1588,<sup>77</sup> discutendo della mancata revisione e della pubblicazione senza la licenza di Torquato della *Liberata*:

Il che vorrei vedere più d'ogni altro suo amico, parendomi quasi mia creatura quel poema, poiché io credo esser stato quello, che gli abbia posto in capo quel pensiero; mentre vedendo il suo bell'ingegno versar intorno al compor madrigali e sonetti, nel tempo che col padre egli dimorava in Venezia per abitazione, più volte il cominciai a destare alla mira d'un poema continuato delle eroiche azioni, dicendogli spesse fiate, che 'l primo loco dei lirici componimenti era stato talmente occupato dal Petrarca, che alcuno, per culto scrittore che potesse essere, giammai non saria per levarlo di possesso. Così finalmente persuaso da me, si mosse a far per mio ricordo della materia quel suo *Rinaldo*, mentre io gli avea mostrato il mio *Orlando*, il quale è un mio poema che essendo io ancora in età di sedici anni non forniti, cominciai, seguendo quanto alla tessitura della favola gli antichi, formandolo d'una sola azione; ed il nostro Ariosto quanto all'imitazione (in quanto posso, perchè mi par di poter molto poco) dello stile; il quale è senza comparazione più difficile d'imitar che quello del Tasso, come con l'esperienza in mano a miglior occasione darò a vedere. E per tornar a proposito, dopo il suddetto suo *Rinaldo*, il Tasso tolse per soggetto l'acquisto di Terrasanta, per ricordo di Messer Danese Cataneo, scultore eccellentissimo per professione, e poeta di bel giudizio, più per diletto e per ingegno naturale, che per professione di lettere; delle quali egli almeno era tanto tinto, che intendeva bene ogni poema latino; ed era di così bella idea di poetare ch'inspirava, come si favoleggia d'Apollo e delle Muse, l'umor poetico in altri. Così questo gentiluomo da bene, ed appresso di chi l'ha conosciuto di sempre onoratissima memoria, ricordò al nostro Tasso la materia del suo nuovo poema; il quale credo che appunto in casa sua fosse dal Tasso principiato in buona parte; ed io che allora e d'età più giovane e sfaccendato che io era, aveva tempo di trovarmi quasi ogni giorno con lui in casa del detto Cataneo, vedendo che il Tasso mal volentieri prendeva la fatica dello scrivere, gli fui cortese con mia molta soddisfazione di scrivergli di mia mano tutto il primo canto; gli squarciafogli del quale scritti da lui stesso molto alla trascurata, credo d'aver ancora tra le cose mie. Ma diverso era il principio, diversa la dedicazione, diverso il rimanente in molte altre parti di quella forma in ch'ei si trova al presente.

Che Torquato scrivesse madrigali e sonetti ci è testimoniato dal fatto che, tornato a Venezia durante le vacanze estive (luglio-inizio ottobre '61) dopo il primo anno passato a studiare legge a Padova, fu esortato dagli amici veneziani a scrivere delle rime per due raccolte funerarie: la silloge raccolta dall'Atanagi per Irene Spilimbergo (la donna amata dal Grandenigo), uscita in quello stesso 1561 e per la quale il Tassino scrisse tre sonetti; e quella in me-

<sup>77</sup> Cfr. A. SOLERTI, *Vita...*, II, CCVI.



moria di Fra' Sisto Medici de' Predicatori, edita nei primi mesi del '62. Se, invece, avesse composto liriche già durante il primo soggiorno veneziano (aprile-ottobre '60) non ci è dato sapere. Ma credo che in questa lettera il Verdizotti si riferisse precisamente all'estate del '61, perché nella prefazione Torquato dichiara di aver terminato il *Rinaldo* in dieci mesi: il che ci porta alla fine della primavera del '62, quando appunto venne pubblicato per i torchi del Sansovino. Non è, d'altra parte, pensabile che Torquato avesse iniziato a comporre il *Gierusalemme* ed il *Rinaldo* mentre viveva nella stessa casa di Bernardo senza avergliene accennato: mi sembra più probabile ipotizzare che temesse di parlargliene perché, come dichiara egli stesso, essendo studente di legge a Padova proprio per volontà paterna e proprio per poter avere un destino migliore di quello che la carriera di letterato e cortigiano aveva riservato al padre, credeva non l'avrebbe approvato, che l'avrebbe giudicato «poco convenevole». Inoltre, forse, in cuor suo era consapevole di essere in procinto di dare alle stampe un'opera con la quale si provava direttamente sul terreno praticato dal padre per circa vent'anni e, probabilmente, incubata proprio in quei primi mesi veneziani nei quali l'aveva aiutato a trascrivere e correggere l'*Amadigi*, intuendone i difetti grazie alle continue discussioni ed agli scambi epistolari cui aveva partecipato (e numerosissimi sono gli echi dell'opera paterna in quella del Tassino, come cercheremo di dimostrare nell'ultimo capitolo del presente studio). E così, in dieci mesi, elabora il miglior prodotto della letteratura cavalleresca dell'ultima metà del secolo: agile, snello e compatto, in dodici canti – contro la pesantezza e dispersività dei cento dell'*Amadigi* –, con quel più costituito dalla prefazione «*Ai Lettori*», e cioè quattro essenziali paginette che focalizzano con una chiarezza ignota ad altri i punti critici delle discussioni teoriche sul genere, ed i suoi intenti presenti e futuri.

E tutto ciò è ancor più sorprendente quando si pensi che nello stesso periodo il Tassino si dedicava al *Gierusalemme*,<sup>78</sup> come ci testimonia la lettera del Verdizotti, che ne copiò effettivamente il primo canto – secondo quanto ha provato, dopo secoli di incertezze, Lanfranco Caretti –.<sup>79</sup> Poi quel tentativo fu

<sup>78</sup> Sul *Gierusalemme* si veda: A. MOMIGLIANO, *L'esordio del Tasso*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; A. CAPASSO, *Il Tassino. L'Aurora di Torquato Tasso*, Roma, Albrighi Segati e C., 1939; A. DI PIETRO, *Il «Gierusalemme» nella storia della poesia tassiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1951; L. CARETTI, *Sul «Gierusalemme»*, «Studi tassiani», III (1953), pp. 3-23; E. RAIMONDI, *Un episodio del «Gierusalemme»*, «Lettere italiane», XIV, 1 (1962), pp. 59-70; S. RITROVATO, *Trame sospese del «Gierusalemme»*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere...*, pp. 293-309; G. GETTO, *Dal «Gierusalemme» alla «Conquistata»*, in *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 379-452.

<sup>79</sup> L. CARETTI, *Sul «Gierusalemme»...*, pp. 3-23.

accantonato per dar vita al *Rinaldo* «che è opera improntata ad uno sperimentalismo ambizioso e diverso rispetto al *Gierusalemme*, ma non rispetto alle esigenze della scrittura epica». <sup>80</sup> «Questa scelta dipendeva non da una temporanea sconfessione dell'aspirazione al poema eroico o da una rinuncia alla fascinazione esercitata dall'improba difficoltà di riproporre in forme moderne il genere epico classico, ma dalla maturata coscienza di avere sommariamente elaborato un progetto troppo innovativo ed alternativo per essere portato avanti senza sostanziali approfondimenti teoretici, senza un ulteriore e fecondo periodo di incubazione e decantazione»; <sup>81</sup> Torquato preannuncia infatti la nuova opera già nella prefazione al *Rinaldo*:

Pregherò ben voi, gentilissimi lettori, che lo vogliate considerare come parto d'un giovinetto, il qual se vedrà che questa sua prima fatica grata vi sia, s'affaticherà di darvi un giorno cosa più degna di venir ne le vostre mani, e che a lui loda maggior possa recare.

e ribadisce nella quart'ultima ottava (*Rin* XII 91):

Ma se mai fia ch'a me longo ozio un giorno  
conceda, ed a me stesso il ciel mi renda,  
sì ch'a l'ombra cantando in bel soggiorno  
con Febo l'ore e i dì felici spenda,  
portarò forse, o gran Luigi, intorno  
i vostri onori ovunque il sol risplenda,  
con quella grazia che m'avrete infusa,  
destando a dir di voi più degna musa.

Andando, ora, a vedere gli spostamenti di Bernardo, constatiamo che i tempi coincidono: il senato veneziano concesse il privilegio per la stampa dell'*Amadigi* in data 23 aprile 1560, e questo venne finalmente pubblicato dal Giolito nell'estate dello stesso anno in milleduecento copie: ma, non avendo potuto il Tasso sostenerne interamente la spesa come era suo proposito (a causa dei mancati donativi promessi, dei crediti con il Badoer e dell'alta qualità voluta per la stampa), fu costretto ad incassare la rendita a metà con il Giolito. <sup>82</sup> Progettò, quindi, una seconda edizione, che però non fu mai realizzata

<sup>80</sup> Si veda G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione...*, p. 29.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>82</sup> I pareri della critica riguardo alla fortuna/sfortuna del poema tassiano sono diametralmente opposti: il Foffano (*L'«Amadigi di Gaula»...*, p. 269) ed il Williamson (*Bernardo Tasso...*, p. 101) parlano di un grande successo editoriale, mettendo l'accento sull'esaurimento delle copie di questa prima edizione; il Campori (*Lettere inedite di B. Tasso, precedute dalla notizia intorno alla vita del medesimo*, G.

probabilmente per il rifiuto dello stampatore veneziano,<sup>83</sup> e cominciò allora a muoversi per entrare al servizio di qualche principe e poter provvedere al proprio sostentamento.

Dionisotti<sup>84</sup> evidenzia anche come l'ambiente politico veneziano non dovesse essere troppo benevolo nei confronti del Tasso, che non era un forestiero e non godeva quindi dei benefici di cui disponevano i rifugiati nella Repubblica veneta; invero si era formato a Padova, ma si era allontanato dall'ambiente veneto a seguito della polemica tra il Brocardo e il Bembo; una seconda polemica era, più tardi, sorta tra il veneziano Aretino e Bernardo stesso riguardo alla scrittura epistolare; infine, proprio a Padova il Tasso si era rifugiato con il Sanseverino dopo l'esilio da Napoli e lì gli era giunto l'*ultimatum* dell'imperatore spagnolo, con il conseguente voltafaccia del principe a favore della Francia; ora, dopo dieci anni, tornava a Venezia per attendere alla pubblicazione delle sue opere ed in particolare di un poema che, a seguito dei rivolgimenti politici e di fazione, era stato progettato in onore di Carlo V, era stato poi 'commutato' in veste francese, per finire nuovamente dedicato al re spagnolo Filippo II: ma della veste francese rimaneva un refuso che non poteva passare inosservato ai veneziani (ed agli spagnoli), perché a seguito di una

Campori, Bologna, Romagnoli, 1869 [=BLett.Cam.], p. 33), il Bongi (*Annali di Gabriel Giolito de' Ferrarari, descritti ed illustrati da S. Bongi*, I-II, Lucca, Tip. Giusti, 1890-'97: II, pp. 105-6) e Dionisotti (*Amadigi e Rinaldo...*, pp. 14-5) e la Mastrototaro (*Per l'orme...*, pp. 99-100) notano invece come l'esaurimento delle copie non sia argomento probante per un poema atteso da oltre venti anni ed evidenziano la mancata seconda edizione, voluta da Bernardo, ma rifiutata dal Giolito. Comunque, che Bernardo credesse di ricavare ben altri proventi dalla stampa è documentato dalla lettera che spedisce al Tasca il 16 gennaio 1562 (*Lettere inedite a Marcantonio Tasca*, Bergamo, tip. F.lli Cattaneo, succ. Gaffuri e Gatti, 1889, IV, pp. 16-7): «Vi promisi di pagarvi come si stampava l'*Amadigi* con due speranze: l'una che l'Accademia Veneziana me lo facesse stampare a sue spese come mi aveva promesso; l'altra tenendo per fermo d'aver da Sig.ri e Cavalieri, de' quali aveva fatto menzione nel poema, ed a' quali ho mandato a donar i libri, almeno mille ducati; e l'una e l'altra di queste speranze mi ha ingannato. Perché l'Accademia fallì e non mi potè attendere la promessa, e m'è bisognato far compagnia per cinque anni, non avendo il modo di stamparlo a mie spese, col Giolito, partendo egualmente la spesa e'l guadagno. Ne facessimo stampar 1200; 154 n'ho mandati a donare la più parte legati, né dal Duca d'Urbino in fuori ho avuto da alcuno altro che lettere, laudano il poema e ringraziandomi, di sorte che, cavatone 150 ducati che mi costa la mia parte della spesa, cavatone che di 150 i quali per aver bisogno diedi al Giolito per cinque lire l'uno, vedrete ciò che m'è rimasto; e di que' pochi m'è bisognato pagar molti debiti fatti per vivere e per vestire in Venezia. Considerate che dal '57 in qua non m'è corsa la provvisione del Principe e non ho niente al mondo».

<sup>83</sup> Riguardo alla mancata seconda edizione dell'*Amadigi*, rimando al capitolo *L'insuccesso editoriale dell'Amadigi del Tasso*, in M. MASTROTOTARO, *Per l'orme impresse...*, pp. 99-105. Le lettere nelle quali Bernardo parla di una seconda stampa sono in *Lettere inedite di Bernardo e Torquato Tasso, e saggio di una bibliografia delle lettere a stampa di Bernardo Tasso*, a cura di G. Ravelli, Bergamo, Bolis, 1895 (=BLett. Rav.), a Marcantonio Tasca, III, p. 17; F. RANGONE, *Lettere di Fulvio Rangone*, a cura di L. Maini, tip. A. Rossi, Modena, 1853.

<sup>84</sup> C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo...*, pp. 20-3.

feroce battaglia navale i marinai vittoriosi gridavano: «Francia! Francia!»,<sup>85</sup> riportando involontariamente alla mente l'accordo stretto tra la Francia di Francesco I ed il sultano turco Solimano I per il dominio sull'Italia, contro Carlo V. Conclude quindi Dionisotti: «Il grande assente nel poema è il Turco, ossia quello che, nella seconda metà del Cinquecento, suscitava maggior preoccupazione a Venezia». Ed altrettanto grandi assenti erano i gentiluomini, i mercanti ed i banchieri veneziani, esclusi dai cataloghi encomiastici che costellano l'*Amadigi* ed inseriti *ex abrupto* in corso di stampa, nelle ultime tre ottave delle cinquantatré encomiastiche che chiudono il poema.<sup>86</sup>

Qualunque ne siano state le ragioni, nell'autunno del '61 (il mese dopo il soggiorno estivo veneziano di Torquato sopra analizzato) Bernardo tentò inutilmente di entrare al servizio della duchessa di Savoia;<sup>87</sup> fu poi ospite di Claudia Rangone, tra Modena e Correggio, tra l'ottobre ed il novembre.<sup>88</sup> Da qui passò a Padova, dove scrisse una lettera a Felice Paciotto il 17 dicembre, comunicandogli di aver accettato l'offerta del cardinale Luigi D'Este (il futuro protettore di Torquato) e che si sarebbe trasferito a Ferrara nel gennaio successivo<sup>89</sup>: il 16 gennaio '62, infatti, annuncia a Marcantonio Tasca, sempre da Padova, di aver definitivamente lasciato Venezia e di «esser occupato ad imbarcar le robbe per Ferrara».<sup>90</sup>

Bernardo fu, dunque, di passaggio a Padova ed incontrò Torquato due volte, nel dicembre e nel gennaio: probabilmente durante questi soggiorni venne a conoscenza e vide parte del *Rinaldo*, come attesta Torquato scrivendo: «ma non era giunto anco di grande spazio a quel termine che ne la mente proposto m'avea, ch'egli ne fu chiarissimo; ed ancorché molto li pesasse, pure si risolvé a la fine di lasciarmi correre dove il giovenil ardore mi trasportava»: il

<sup>85</sup> *Am* LXXXII, 15, 6-8: «come lupi affamati entro un ovile, | gridando Francia, Francia; ecco Amadigi | che vi manderà tutti ai regni Stigi»; e, poco oltre, ott. 17, 1-2: «Magilia udendo le strida dolenti, | e gridar Francia Francia entro la nave».

<sup>86</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo...*, p. 21: «Che le tre ultime ottave, dedicate a mercanti e banchieri, siano state aggiunte o modificate nel corso della stampa, risulta dal fatto che ne sono rimaste due diverse versioni. Non è una scoperta: la diversità è rilevata nell'edizione Serassi del poema, ed è stata confermata dal Bonghi nei suoi sempre indispensabili *Annali*; ma si veda anche M.C. MASTROTOTARO, *Per l'orme impresse...*, p. 102.

<sup>87</sup> *Lett* V, 1558, da Correggio, del 24 ottobre 1561; *BLett. Ser.*, III, 190, pp. 189-92, del 3 novembre 1561, da Modena.

<sup>88</sup> Si deduce dalla lettera sopracitata, scritta dal Contile e diretta a Correggio.

<sup>89</sup> *BLett. Rav.*, p. 16.

<sup>90</sup> *Lettere inedite a Marcantonio Tasca...*, IV, pp. 16-7.

vecchio Tasso nutriva un tale amore verso l'unico figlio rimastogli<sup>91</sup> che, facendolo iscrivere alla facoltà di legge, sperava solo di 'assicurargli un futuro'; ma quello stesso amore doveva fargli comprendere, dall'alto della sua maturità umana e letteraria, che l'indole del figlio era completamente votata alla poesia, patrimonio e fardello da lui stesso lasciatogli. E non lo ostacolò affatto, come Torquato temeva, ma anzi acconsentì che cambiasse corso di studi e si iscrivesse alla facoltà di Filosofia l'anno successivo; lo incitò poi a dedicare il *Rinaldo* al cardinale Luigi D'Este, probabilmente sperando che, terminati gli studi, Torquato potesse raggiungerlo a Ferrara e trovare un protettore nel cardinale; inoltre, a ridosso della stampa del *Rinaldo*, Bernardo ammetteva al Pavesi:

Quanto all'edizione del poema di Torquato, ancora che io, come amorevole padre e geloso del suo onore, fossi di contrario parere, ho voluto piuttosto soddisfare a tanti gentiluomini che me ne hanno pregato, che al desiderio e giudizio mio: *sapendo che il poema non è tale che non paia meraviglioso in un giovane di diciott'anni, essendo egli e per l'invenzione e per l'elocuzione degno di lode, e tutto sparso di vaghi lumi di poesia*; ben desidererei di averlo visto tutto, e più accuratamente ch'io non potrei in sì breve corso di tempo, prima che lo stampasse. Ma il voler opporsi a un intenso desiderio di un giovane, che quasi torrente di molt'acque pieno corre al suo fine, sarebbe vana fatica; e tanto più essendone stato pregato fra molt'altri da due dotti e giudiziari spiriti, come sono il Veniero, e 'l Molino. Ma bisogna che e l'aiuto vostro, e di molti altri amici suoi vaglia a fare che almeno sia stampato corretto: e di ciò vi prego quanto caramente posso.<sup>92</sup>

Ma se, effettivamente, Torquato diverrà cortigiano a Ferrara e lì vivrà per quasi venti anni, Bernardo vi rimase invece circa dieci mesi, deluso dal nuovo incarico; tentò, quindi, di passare alla corte medicea<sup>93</sup> senza successo; solo nel

<sup>91</sup> Dopo la partenza da Napoli e la morte della moglie, Bernardo non vedrà più nemmeno la figlia maggiore, Cornelia.

<sup>92</sup> P.D. PASOLINI, *I genitori di Torquato Tasso*, Roma, Loescher, 1895, B. Tasso a Cesare Pavesi, 15 aprile 1562.

<sup>93</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 63, che pubblica una lettera inedita di Bernardo a Benedetto Varchi datata 30 novembre 1562 e conservata presso l'Archivio di stato di Firenze: «Io ho presa licenza da questo Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup>, per fuggir la riprensione ch'alcuno mi potrebbe dare, ch'io avessi trovato nuovo padrone, prima ch'io avessi tolta licenza dal vecchio; a ogni modo, ancora che non avessi la ventura di venire a servir cotesto magnanimo Principe, era risoluto di partirmi». Il tentativo di passare alla corte Medicea è poi confermato dal Campori (*BLett. Cam.*, p. 36-37), che pubblica una lettera di Salustio Piccolomini conservata sempre presso l'Archivio di Firenze del 20 novembre 1562. Così scrive l'invitato Mediceo a Ferrara: «M. Bernardo Tasso che serve hora il Card. d'Este è qui da me quasi continuo, e sono molti giorni che m'ha conferito il disegno e la pratica c'ha per mezzo del Varchi di venire a servire V. E. Ill.ma. Finalmente s'è risoluto di cercarmi ch'io faccia fede a V. E. Ill.ma del desiderio che m'ha mostrato sempre d'aver di servirla et de la devozione dell'animo suo verso il suo servitio, e per essere persona a mio parere di molte virtuose qualità, non ho potuto denegarlo quest'uffitio. Egli la supplica che si degni accettarlo per servitore, promettendole in tutto quel che si

1563 riuscì ad entrare stabilmente al servizio del Duca di Mantova Guglielmo Gonzaga, che lo fece suo segretario per la parte giudiziaria e criminale prima,<sup>94</sup> Ministro di Grazia e Giustizia poi e, infine, Podestà di Ostiglia: così, ancora una volta e nonostante l'età, Bernardo si ritrovava a viaggiare per lunghi periodi nelle varie corti italiane, per assolvere ai delicati incarichi diplomatici affidatigli dal suo Signore.

Il 'periodo mantovano' è stato in gran parte ricostruito da Attilio Portioli attraverso i documenti e le lettere di Bernardo conservati presso l'Archivio di Stato di Mantova e da lui pubblicati nel 1871:<sup>95</sup> le epistole sono circa duecento e sono suddivise in tre parti, che riflettono i tre diversi incarichi che il Duca affidò al nostro: *Missione a Roma* (1564); *il Segretariato* (1564-68); *Podestaria a Ostiglia* (1569). Ma queste sono lettere ben diverse, nel tono, nello stile e nelle finalità, da quelle contenute nei due volumi curati da Bernardo per la stampa, non essendo destinate ad una pubblica circolazione e non avendo alcuna ambizione letteraria: sono missive snelle, essenziali, prive di qualsiasi riferimento alla vita personale ed al lavoro letterario, ma anche lontane da quella propensione lirica e intimistica, da quella cifra sentenziosa e moraleggiante volta alla ricerca di valori umani che avevamo visto essere tratto peculiare delle precedenti raccolte. Queste sono, infatti, dirette a funzionari della corte mantovana, in particolare al Castellano, al Segretario Crotto e al Duca stesso (poche sono quelle alle quali non si è riusciti ad attribuire il destinatario esatto) e tutte riferiscono dettagliatamente delle missioni nelle corti straniere (Roma, Ferrara, Urbino, Pesaro), o di ciò che avveniva a Mantova quando il Duca e la sua corte risiedevano fuori della capitale; in alcune, invece, Bernardo chiede consigli e sollecita una risposta su questioni particolari: ma, tra le righe di una formalità rispettosa, si scorge la tempra di un uomo che ha precise idee sulle domande che pone, che non esita a far comprendere più o meno dissimulatamente la propria opinione, ed a veicolare quindi il giudizio dei destinatari, nella consapevolezza che questa si fonda sulla conoscenza diretta dei fatti e si è formata

contenterà comandarli, fidentissima e diligente servitù». Ma sui dissidi con gli Este e il tentativo di passare ai Medici si veda anche *Lettere di Gianbattista Busini a B. Varchi sopra l'assedio di Firenze*, a cura di Gaetano Milanese, Firenze, Le Monnier, 1861, lett. XXVI-XXVII.

<sup>94</sup> Non vi sono documenti che provino con esattezza quando Bernardo passò al servizio del Duca di Mantova, non essendo stato rintracciato il decreto di nomina a segretario: l'unica testimonianza è una lettera di Giuseppe Pallavicino, indirizzata a Mantova il 10 marzo 1563, nella quale si complimenta con il Tasso per il nuovo incarico: *BLett. Seg.*, II, pp. 504-5, n. 196.

<sup>95</sup> A. PORTIOLI, *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, dall'archivio di Mantova, per Attilio Portioli, Mantova, tip. Eredi Segna, 1871 (= *BLett. Por.*).

attraverso un alacre lavoro, condotto quotidianamente con scrupolosità e rispetto.

Molte lettere si potrebbero citare a questo proposito, soprattutto quelle concernenti la pratica della tortura al fine di far confessare i rei, presunti o reali,<sup>96</sup> o i casi di falsificazione delle prove da parte di notai e uomini di giustizia<sup>97</sup> e persino del Podestà di Ostiglia,<sup>98</sup> che verrà infine dichiarato colpevole e sostituito proprio da Bernardo. Esemplari mi sembrano, però, le missive riguardanti «le cose di Casale»: Casale Monferrato era un libero comune del Piemonte che venne promesso da Carlo V ai Gonzaga nel 1536; questi ne presero possesso effettivo solo nel 1559, con la Pace di Cateau-Cambrésis, ma il territorio fu conteso tra francesi, spagnoli ed i Savoia fino alla guerra del Monferrato (1627-31). Guglielmo Gonzaga tentò di togliere a Casale i privilegi di cui aveva fino ad allora goduto mettendo un presidio sull'imposta del sale, cosicchè gli ambasciatori di Casale tentarono in vario modo e senza alcun risultato di essere ricevuti dal Duca ed ottenere una risposta definitiva in merito.<sup>99</sup> La questione si prolungò per anni e Bernardo venne mandato nel 1567 a Ferrara, Firenze ed ad Urbino per chiedere il parere ed il sostegno di quei principi;<sup>100</sup> si recò ancora ad Urbino nel 1568, perchè in quell'anno Guglielmo Gonzaga si era recato nel Monferrato con la moglie ed era stato oggetto di una congiura (vera o falsa che fosse) che mirava ad ucciderlo: nonostante i velati consigli di Bernardo e una lettera del Duca d'Urbino Guidobaldo II,<sup>101</sup> che raccomandava al Duca di non anteporre l'utile al giusto e di non «consentire che per giustizia si facciano morire gli uomini», il Gonzaga mandò a morte tutti i congiurati, risolvendo nel sangue «le cose di Casale».

Ma, se la posizione di Bernardo durante il segretariato era stata rispettosamente dissimulativa, una volta presi i sigilli di Podestà di Ostiglia divenne più esplicita e ferma, affrancata, probabilmente, dall'incarico che ora ricopriva e che gli imponeva delle scelte piuttosto immediate e necessarie; ma forse, an-

<sup>96</sup> *BLett. Por.* 77, del 16 luglio 1566; 99, del 4 agosto 1566; 120, del 19 ottobre 1566; 129, del 10 novembre 1566; 154, dell'11 marzo 1567.

<sup>97</sup> *BLett. Por.* 57, del 15 giugno 1566; 68, del 14 luglio del 1566; 75, del 17 luglio 1566.

<sup>98</sup> *BLett. Por.* 92, del 31 luglio 1566; 95, del 20 agosto 1566; ma si veda anche la 196, del 6 marzo 1569.

<sup>99</sup> *BLett. Por.* 31-35, pp. 60-66, scritte tra il 22 ed il 25 ottobre 1565.

<sup>100</sup> *BLett. Por.* 141, del 3 febbraio 1567.

<sup>101</sup> La lettera di Bernardo, del 12 agosto 1568, è in *BLett. Port.* 191; si veda poi la 199, p. 222, dell'11 marzo 1569, e la lettera di Guidobaldo II, pubblicata dal Portioli in *Appendice*.

che dalla scontentezza per il basso salario e le difficoltà economiche in cui si ritrovò, fin dai primi giorni di residenza nella nuova sede.<sup>102</sup> E vediamo, attraverso queste lettere, un uomo che, nell'applicare leggi piuttosto vaghe in termini di Giustizia (secondo le quali in alcuni casi la pena era ad arbitrio del giudice e per far confessare la colpa era normale la prassi della tortura, come normale era la prassi della condanna a morte per furto), tenta di entrare nella vita e nelle vicissitudini che avevano spinto l'uomo al reato; e il reato era quasi sempre il ladrocinio, commesso per fame e per povertà. Bernardo delinea a brevi tratti questo scenario di miseria, fuori e dentro le carceri: i prigionieri attendevano per mesi che la Giustizia facesse il suo corso e attribuisse loro la condanna senza avere di che sostentarsi, perché nelle carceri non veniva dato cibo e chi rubava per fame si doveva nutrire in prigione col proprio, che non aveva. Il Tasso è così costretto, paradossalmente, a sollecitare insistentemente il Castellano perché il Duca dia l'assenso alla condanna a morte :

le prigioni sono quasi piene, e loro tutti poveracci che si muoiono di fame. V. S. sia contenta di saper la mente di Sua Ecc.<sup>za</sup> circa quello che è condannato a la morte, acciò che la fune il faccia piuttosto morire che la fame, degli altri se le ne darà avviso di mano in mano, che pur ve ne saranno o per furti o per altri casi degni di morte.<sup>103</sup>

Desidererei che V.S. facesse rispondere alle altre, perché tutti questi che sono rimasti in Rocca, che sono parecchi, si moiono di fame, et sono stato necessitato di far loro dar del pane per mantenerli vivi.<sup>104</sup>

E, in alcuni casi altrettanto paradossali, chiede la grazia direttamente al Duca:

In esecuzione del rescritto di V. Ecc.<sup>za</sup> concesso a Fro. Braccino conduttore di legnami, distenuto ne le prigioni di Hostiglia già sette mesi, imputato di aver furato alcuni legni di quella, ch'io habbi da informarmi come sta il fatto, et poi riferirlo a V. Ecc.za, così come quel miglior modo che ho potuto et saputo, ho diligentemente considerato il testificato de' testimonij già contro di esso esaminati, et anchor ch'io l'habbi fatto porre a la corda, con minaccia di tormentarlo per venire a la cognitione de la verità, in fine non ho trovato altro se non che esso Braccino ha avuto dui soli legni di V. Ecc.<sup>za</sup>,

<sup>102</sup> *BLett. Por.* 195, p. 218, del 5 marzo 1569: «Qust'ufficio porta seco più di reputatione che d'utile, perché la banca, che lo farebbe esser buono, è affittata per Sua Ecc.<sup>za</sup> in settanta scudi, e la Podestaria senza banca è come un augello senza piume».

<sup>103</sup> *BLett. Por.*, 200, p. 222, del 15 marzo 1569.

<sup>104</sup> *BLett. Por.*, 202, p. 224, del 31 marzo 1569.



per necessità di lui e de la moglie ch'erano gravemente infermi, li quali (come lui aveva asserito) avanti che pervenisse a l'orecchie di alcuno ne rimesse dui altri invece di quelli, subito che fu risanato[...].<sup>105</sup>

Ma l'incarico ad Ostiglia durò ben poco perché, dopo nemmeno sette mesi, tra le braccia di Torquato

ebbe il quattro di settembre fine la lunga e travagliata vita di mio padre. L'anima sua era con sì forti e tenaci nodi di complessione congiunta al corpo che difficilmente e con grandissimo stento se ne separò: ma con tutto che la passione che mostrava ne'gemiti fosse acerbissima, passò nondimeno, per quanto mi parve di comprendere, pazientemente e con buona disposizione.<sup>106</sup>

Morendo, Bernardo lasciava incompiuta (e tra le mani di Torquato) la sua ultima opera, il *Floridante*, che verrà pubblicata postuma dal figlio non appena uscito da S. Anna, nel 1587,<sup>107</sup> e che egli aveva iniziato a comporre proprio l'anno in cui era entrato al servizio del Duca di Mantova, il 24 novembre del 1563, secondo quanto è notato sulla prima pagina del manoscritto autografo di tre canti conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> *BLett. Por.*, 203, pp. 224-25, del I aprile 1569.

<sup>106</sup> T. TASSO, *Le Lettere di Torquato Tasso (= Lett.)*, disposte per ordine e tempo ed illustrate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, voll. I-V, 1853, I, XI, p. 21, Torquato a Felice Paciotto, Pesaro, 28 settembre 1569.

<sup>107</sup> B. TASSO, *Floridante*, con gli argomenti a ciascun canto del sig. Antonio Costantini, Bologna, Alessandro Benacci, 1587 (= *F1*); Bologna, Gio. Rossi, 1587; «[...] di nuovo ricorretto e ristampato», Mantova, Francesco Osanna, 1588; introd. e note di Michele Catalano, UTET, 1931; BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante*, «Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso», a cura di VITTORIO CORSANO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

<sup>108</sup> Venezia, Biblioteca Marciana, segn. It. cl. IX, 189=6287. Il cod. contiene: cc. 1-22<sup>v</sup>, il *Floridante*, di mano di Bernardo, eccettuate alcune ottave d'altra mano, ma con correzioni autografe. Vi sono solamente tre canti: il primo (cc. 1<sup>r</sup>-5<sup>v</sup> si presenta in forma d'abbozzo e si interrompe all'ottava 44 del canto primo a stampa, dal quale risulta piuttosto differente nonostante le numerose correzioni); il secondo (cc. 5<sup>v</sup>-12<sup>v</sup>, segnato nel ms. come *canto secondo*) e il terzo (cc. 13<sup>r</sup>-22<sup>v</sup> e segnato nel ms. come *canto [spazio bianco]*) corrispondono al decimo ed al diciottesimo della *princeps*, ad eccezione delle ott. 26-71 in lode di gentildonne del tempo, aggiunte da Torquato al canto X (delle quali pure possediamo l'autografo, conservato presso la Bibl. Estense di Modena, Segn. α.V.7.2=It.379/a, un tempo II, F, 18, cc.124<sup>v</sup>-130<sup>v</sup>). Seguono i dialoghi di Torquato: c. 23<sup>v</sup>, il *Beltramo*; cc. 24<sup>r</sup>-38<sup>v</sup>, *Il forestiero napoletano overo della Cortesia*; cc. 39<sup>v</sup>-52<sup>r</sup>, *Il forestiero napoletano overo della Gelosia*; c. 52<sup>v</sup>, *L'Ardisio overo di quel che basta*; cc. 53<sup>r</sup>-65<sup>r</sup>, *Il Forno overo de la Pietà*; c. 67<sup>v</sup>, *Se sempre si debba schivar la similitudine delle consonanze*; c. 68<sup>v</sup> (nuovamente di mano di Bernardo), nomi da porre nel *Floridante* ed un'ottava, «Era ne la stagione che il freddo perde».

Il codice fu segnalato, come appartenente ad Apostolo Zeno, da F.A. SEGHEZZI, *Vita di B. Tasso*, premessa a B. TASSO, *Lettere*, I, Padova, Comino, 1733, pp. XL-XLII; fu descritto da A. SOLERTI, *Appendice alle opere in prosa di T. Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1892, p. 59; e, in proposito, si ve-

Non vi sono, però, notizie del *Floridante* nell'epistolario, se non un'allusione in una delle lettere raccolte dal Campori, diretta a Firenze al segretario del Duca Cosimo, il Cavalier Concini, il 9 agosto 1565:

L'*Amadigi* è già ridotto in quel termine ch'io ho deliberato che sia; al *Floridante*, se piacerà a Dio, avrò dato fine per tutto ottobre; e perché gli stampatori non godano del frutto delle fatiche mie, se troverò tanta generosità e liberalità ne l'animo de' Principi, quanta si conviene a la grandezza loro e al merito mio, farò stampare a mie spese, assicurandola che oltre l'onorata memoria, che io ho fatta de' Eccellentissimi signori Duca e Duchessa ne l' *Amadigi*, nel *Floridante*, il Sig. Principe Illustriss. ne sarà lodato sin a l'estrema meta.<sup>109</sup>

Un secondo accenno si trova in una lettera diretta al conte Carlo dei Maffei, nella quale gli chiede di intercedere presso il Duca affinché prenda a suo servizio Torquato, appena uscito di prigione<sup>110</sup> «se non altro almeno per me, acciò io me ne possa servire a fargli trascrivere il mio *Floridante*, che oltre la spesa di quaranta o cinquanta scudi che mi costerebbe non troverei chi me lo scrivesse così corretto come farà il prefato».<sup>111</sup>

Il carteggio mantovano ci è, comunque, utile per ricostruire gli spostamenti di Bernardo al servizio del Duca e per delineare, piuttosto vagamente, il possibile arco temporale in cui Bernardo si dedicò alla nuova opera; integrando, poi, tali notizie con quelle forniteci dal Solerti sui movimenti di Torquato ed i suoi soggiorni mantovani, avremo anche più chiari i rapporti ed i contatti tra padre e figlio durante questo periodo: fucina poetica per entrambi.

La prima missione affidata a Bernardo di cui siamo a conoscenza fu nell'aprile del '63, quando venne incaricato di recapitare le lettere di condoglianze per la morte della Principessa Giulia della Rovere, moglie di Alfonso

dano anche: G. DA POZZO, *Una pagina tassiana sperduta*, in «Studi tassiani», VIII (1958), pp. 102-7; E. RAIMONDI, *Introduzione* a T. TASSO, *Dialoghi*, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 13-8 e 80-7. Alcune stanze tratte dall'autografo del *Floridante* furono edite da F. FOFFANO, *Il «Floridante» di B. Tasso*, «Archivio storico lombardo», XXII (1894), pp. 16-21 (estr.). Le varianti tra il codice e la stampa sono state inserite da V. CORSANO nell'edizione critica del *Floridante* da lui curata (si veda la nota precedente). Per un'analisi del manoscritto Marciano si veda *infra*, cap. IV, paragrafo 1.

<sup>109</sup> *BLett. Cam.*, XLII, p. 206. M.C. MASTROTOTARO (*Per l'orme...* p. 101) vede, in questa "ellittica" testimonianza epistolare, un riferimento alla volontà di un «rifacimento» dell' *Amadigi* in vista di una seconda pubblicazione, dopo l'insuccesso del tentativo nel '62. Noi, con il DANIELE (*Ipotesi sul Floridante...*, p. 208) propendiamo a credere che l'allusione si riferisca all'operazione di riduzione dell'*Amadigi* alle sole parti relative alla vicenda di Floridante, che Bernardo estrapola dal primo poema ed inserisce, con varianti minime, nel *Floridante*, come documenteremo più dettagliatamente in seguito.

<sup>110</sup> Chiariremo meglio questo aspetto poco oltre, p. 41.

<sup>111</sup> *BLett. Port.*, 149, p. 173, del I marzo 1567.

d'Este, a Ferrara, ad Urbino ed a Pesaro: durante questi viaggi poté riabbracciare Torquato, allora studente a Bologna presso Monsignor Cesi e Francesco Bolognetti, sia all'andata che al ritorno, quando gli portò la notizia che il Duca di Urbino gli avrebbe garantito una provvigione di cinquanta scudi l'anno fino a che non avesse finito gli studi a Bologna.<sup>112</sup> Nello stesso anno, durante le vacanze estive (luglio-settembre), Torquato raggiunse il padre a Mantova, per poi tornare a Bologna. Qui venne accusato di avere composto, diffuso e recitato pubblicamente una pasquinata in versi contro molti studenti e professori e venne avviato contro di lui un processo, con data 11 gennaio. Ma Torquato scappò e si diresse a Mantova dal padre; a Modena ebbe però notizia che questi era appena partito per una importante missione diplomatica a Roma,<sup>113</sup> per cui chiese ospitalità ai conti Rangone di Pesaro, legati a loro da una profonda amicizia:<sup>114</sup> questi gli offrirono di soggiornare nella residenza di Castelvetro, dalla quale scrisse una lunga lettera apologetica a Mons. Cesi; qui gli giunse l'invito di Scipione Gonzaga di entrare a far parte dell'«Accademia degli Etereï» da lui creata ed istituita nella sua casa di Padova, dove Torquato avrebbe potuto alloggiare a sue spese e continuare gli studi. Egli rimase, infatti, a Castelvetro fino alla fine di febbraio, o forse i primi di marzo: qualche settimana prima che Bernardo si fermasse a Pesaro di ritorno da Roma, dal 17 al 19 marzo.

Il padre era stato mandato nella capitale per ottenere da Papa Pio IV la promozione a cardinale di Ippolito Capiluppi, vescovo di Fano e Nunzio Apostolico a Venezia. Dirigendosi a Roma, nel gennaio del '64, si fermò prima a Venezia, poi ad Urbino ed a Pesaro, mentre fu costretto a fermarsi nella capitale dal 23 gennaio al 12 marzo, a causa della difficoltà di essere ricevuto e di trovare un accordo con il Papa, agitato da questioni ben più complesse: da un lato la controversia per la predominanza politica sorta tra Francia e Spagna, dall'altro l'applicazione delle norme sancite al Concilio di Trento e confermate definitivamente da Pio IV con il Concistoro del 26 gennaio del 1564 (mentre il Tasso era a Roma), che «ha posto in disperatione tutta questa corte, et si tiene per certo che questa città ne rimarrà desolata; S. S<sup>ta</sup>. è deliberata che tutti i

<sup>112</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 81.

<sup>113</sup> Il 14 gennaio Bernardo era a Pesaro: cfr. A. SOLERTI, *Vita...*, p. 88.

<sup>114</sup> Bernardo fu a Pesaro insieme a Torquato al servizio del Duca d'Urbino Guidobaldo II della Rovere dalla fine del 1556 al 1559, quando si trasferì a Venezia. A Pesaro Torquato, appena tredicenne, ricevette dal padre la sua prima educazione letteraria e nelle arti cavalleresche insieme al figlio del Duca, Francesco Maria.

Cardinali, i Vescovi, et tutti quelli c'hanno benefici curati vadano a far la residentia, di maniera che i duo terzi della Corte se n'andranno, et con questi necessariamente si partirà la maggior parte de' mercanti, de gli artefici e delle putane».115

Bernardo tornò a Mantova solo il ventidue luglio, dopo sette mesi di assenza, perché di ritorno da Roma si era dovuto fermare a Pesaro, a Urbino, a Firenze e nuovamente ad Urbino per trattare un negozio di grani; verosimilmente in questo periodo fu costretto ad interrompere la scrittura del poema, iniziato appena un mese prima della lunga assenza; e verosimilmente lo riprese in mano non appena tornato e ne parlò ancora con Torquato,116 che era ad attenderlo a Mantova per passare con lui le vacanze estive, come di consueto; proprio a questo soggiorno estivo il Solerti fa risalire con buona probabilità l'innamoramento per Laura Peperara, cui Torquato dedicò numerose rime conservate nel codice Chigiano col titolo *secondo libro* e poi stampate nell'edizione mantovana e bresciana delle *Rime*,117 a seguito di quelle per la Bendidio. Ma Torquato tornò a Padova solo nel novembre, perché assistette fino alla morte un suo caro amico tisico, Stefano Santini, conosciuto a Bologna ma mantovano di origine, membro dell'«Accademia degli Invaghiti», istituita a Mantova da Cesare Gonzaga e della quale faceva parte anche Bernardo: per l'amico Torquato scrisse l'*Orazione in morte del Santino*,118 che recitò all'«Accademia degli Eterei» di ritorno a Padova.

Non vi sono notizie di missioni o spostamenti di Bernardo nel 1565, che però si adoperò in questo periodo affinché il Duca Luigi d'Este prendesse al suo servizio Torquato: cosa che infatti avvenne nell'ottobre di quell'anno; finiti gli studi a Padova nel luglio, Torquato passò le vacanze a Mantova col padre e

là Bernardo non gli sarà stato avaro di quei consigli che la lunga e dura esperienza della vita cortigiana gli suggeriva. Se il buon vecchio pur non poteva pensare senza dubbioso timore alla vita che il figlio andava ad incominciare, era tuttavia confortato dalle valenti attitudini di lui, a cui diceva «[...] che l'amor che gli portava l'aveva fatto dimenticare di quel che aveva

115 *BLett. Por.*, 8, p. 36, del 27 gennaio 1564.

116 Come vedremo in seguito, Bernardo aveva scritto del *Floridante* al figlio il 24 dicembre del 1563, in una lettera che fa presupporre un già avviato dialogo sull'argomento.

117 T. TASSO, *Delle Rime del S. Torquato Tasso parte prima*, Mantova, Fr. Osanna, 1581; Brescia, Marchetti P. M., 1592-93.

118 T. TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, II, p. 9.

già portato al suo poema; laonde niuna gloria del mondo, niuna perpetuità di fama poteva tanto amare, quanto la sua vita, e di niuna cosa più rallegrarsi che della sua riputazione». E Torquato affermava d'esser certo «che s'egli voleva pur esser superato, non voleva esser superato da nessun altro che da me»; questo benché Bernardo avesse detto ad Annibale Magnocavalli che suo figlio poteva avanzarlo di dottrina, ma non aggiungerlo di dolcezza. Quelle vacanze trascorsero rapidamente, allietate dall'affetto paterno e dalla frequenza di Laura: giunto l'ottobre, Torquato si dirigeva a quella città che doveva ospitarlo per vent'anni, e nella quale lo aspettavano prima gioie e soddisfazioni e più tardi tanti disinganni e tanti dolori.<sup>119</sup>

Padre e figlio si rividero intorno al maggio '66 a Mantova:<sup>120</sup> Bernardo appena tornato da una missione a Venezia<sup>121</sup> e Torquato dopo essersi trattenuto a Padova (ove il Gonzaga stava curando la stampa delle *Rime degli Accademici eterei*)<sup>122</sup> ed a Pavia; non sappiamo quanto tempo rimasero assieme, ma certamente Torquato fu a Ferrara il 26 luglio per il ritorno del Cardinale D'Este e nuovamente a Mantova i primi di ottobre, avvertito dal castellano che il padre stava male. Bernardo si riprese in breve se il figlio lo trovò alzato dal letto e se nel gennaio del '67 l'ormai settantenne cortigiano venne mandato a Ferrara (ove si fermò due giorni in compagnia di Torquato), Urbino, Lucca e Firenze, nunzio della morte della madre del Duca di Mantova; ma il viaggio fu disastroso: il Po era gelato, l'Appennino invalicabile in alcuni punti «perché, per quanto dicono i paesani, queste montagne non hanno avuto tanta neve già vent'anni» e Bernardo tornò dal suo Signore il 31 gennaio fortemente provato, tanto che «con estremo mio dolore [*fui costretto a farmi*] cavare due denti gelati di modo che non v'era rimedio di darli virtù». <sup>123</sup> «Torquato, sia che temesse per la salute del padre, o che bramasse di starsene un po' libero, tornò a Mantova sul finir di febbraio. Durante questa dimora colà gli accadde una disgrazia che poteva avere peggiori conseguenze di quel che non ebbe»: <sup>124</sup> si addormentò con la candela accesa e gli si bruciò la stanza, ivi compresi libri e vestiti.<sup>125</sup>

<sup>119</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 102.

<sup>120</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, pp. 113 e 116; *Lett.* I 6 ed I 7, ad Ercole Tasso.

<sup>121</sup> *BLett. Por.*, 48, p. 78, del 27 aprile 1566.

<sup>122</sup> *Rime | Degli Accademici | Eterei | dedicate alla Serenissima | Madama Margherita di Vallois Duchessa | Dia Savoia. | Gli Eterei* | Padova, 1567.

<sup>123</sup> *BLett. Por.*, 141, p. 163, del 3 febbraio 1567.

<sup>124</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 118.

<sup>125</sup> *BLett. Por.*, 150, p. 174, del 3 marzo del '67.

Due giorni prima, Bernardo aveva scritto la lettera già citata al conte Carlo de' Maffei per raccomandare al Duca Torquato «che stava prigionero», «se non altro per me, acciò io me ne possa servire a fargli trascrivere il mio *Floridante*»; su questa lettera si impone, forse, un problema di datazione, per due motivi: innanzi tutto non è chiaro a quale periodo di prigionia Bernardo si riferisse, poiché non ne troviamo traccia nella biografia del Solerti, mentre l'unica accusa pendente sulle spalle di Torquato era stata quella per la pasquinata all'Università di Bologna, che avvenne, però, nel gennaio del '64 e non fu seguita da alcun periodo di prigionia perché, come abbiamo visto, Torquato si rifugiò a Castelvetro presso i Rangone: forse per «prigionia» Bernardo intendeva proprio i due mesi passati là, attendendo il responso del processo; ma Bernardo fu fuori Mantova dal gennaio al luglio del '64 e non avrebbe mai potuto scrivere a quel tempo la lettera suddetta. Ma ancor più non si comprendono, nelle lettere, le continue allusioni all'estrema povertà di Torquato «che non aveva da pagar le spese de la prigionio, et che hora ch'è in libertà più che mai si mostra caldo di eseguire la proferta che già fece a sua Ecc.<sup>za</sup>, mentre che stava ristretto» e la richiesta di farlo passare alle dipendenze del Duca per il compenso di vitto, alloggio e 25 mila scudi, essendo egli oramai al servizio degli Este. Forse la lettera va retrodatata al '65, quando Bernardo si adoperava per trovare un Signore che stipendiasse e sostenesse il figlio? O forse andrebbe meglio indagata la vicenda della pasquinata di Torquato, che sembra piuttosto oscura. Comunque sia, il dubbio sulla lettera di Bernardo potrà essere risolto, credo, solo dalla consultazione diretta dell'Archivio di Stato di Mantova e dall'attenta disamina della posizione e della data della lettera.

Torquato ritornò a Mantova per le vacanze nella seconda metà di luglio del '67, ma vi rimase fino a metà ottobre per una grave malattia che lo colpì e che il Solerti ritiene potesse essere tifo;<sup>126</sup> lo curò il medico ducale Raffaello Coppini e Bernardo gli dedicò un'ottava del suo *Floridante* per ringraziarlo di aver salvato la vita al figlio (*Fl* XIX 19, l'ultima del catalogo encomiastico che apre l'ultimo canto):

E 'l buon Coppin, ch'al mio figliuol la vita  
 Salvò, ch'era a la morte omai vicino,  
 Ne l'età sua più verde e più fiorita,  
 Mentre faceva in Parnaso alto camino;

<sup>126</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 119: «Tutti i biografi, sulla fede del Serassi, che però non recava alcuna prova, posero questa malattia come avvenuta nell'autunno del '65»: il che avalla anche il sospetto di una possibile retrodatazione per la lettera di Berandro.

E con la sua la mia, ch'era fornita.  
 Ma tutto vince il proveder divino,  
 Talché rinverde il mio già secco alloro;  
 Or torna, Musa, al tuo usato lavoro.

Finalmente guarito ed imbarcatosi per Ferrara, Torquato dovette sostare alcuni giorni sul Po, perché Mantova era sospetta di peste ed i forestieri provenienti da là venivano tenuti alcuni giorni in osservazione. Sempre nell'ottobre del '67 era nato un figlio al Signore di Sassuolo, ma i festeggiamenti per il battesimo vennero rimandati all'anno successivo, prima a giugno e poi ad ottobre, quando effettivamente avvenne la cerimonia. Bernardo fu incaricato di comporre una commedia<sup>127</sup> per l'occasione e Torquato ne scrisse gli intermezzi; quest'ultimo si recò poi sul luogo a maggio per preparare l'allestimento ma, posticipato l'arrivo dei principi ad ottobre, raggiunse il padre a Mantova «anche per ricevere istruzioni intorno alla recita»: Bernardo era, infatti, sempre più «vecchio e stanco» ed ancora in quell'anno (1568) era stato mandato in missione a Città di Castello ed a Urbino dal Duca, che decise, infine, di nominarlo Podestà di Ostiglia per fargli passare in tranquillità gli ultimi anni e non doverlo sottoporre a continui spostamenti: qui Bernardo giunse il 26 febbraio del 1569 e qui morì il 4 settembre tra le braccia di Torquato, che l'aveva assistito nell'ultimo suo mese di vita. Qui lasciava tra le sue mani, incompiuta, la sua ultima opera.

Il *Floridante* costituisce l'esito ultimo di una ventennale meditazione sul genere epico-eroico: il Tasso prende, infatti, le mosse proprio dall'*Amadigi* ed estrapola da esso tutta la vicenda relativa a Floridante per farne un poema che focalizzi su un unico protagonista l'intera narrazione – con un progetto in parte simile all'*Amadigi* 'epico' del'43 –, ma che, al contempo, non rinunci alla varietà ed alla molteplicità programmaticamente cercate nell'*Amadigi* 'romanzesco' del '60: il processo di 'gestazione' di questa nuova opera si rivela, inoltre,

<sup>127</sup> Riproduco qui la nota 2, p. 124, della *Vita* del SOLERTI: «Non era la prima volta che Bernardo si cimentava col teatro; non credo però che quando scriveva da Salerno all'abate Riario: “Reciteremo una bellissima commedia [...]” volesse intendere una commedia scritta da lui come vorrebbe il Seghezzi» (*Vita di B. Tasso...*, pp. 63-4). Nel 1557 aveva bensì preparata una commedia, ma non è noto se ne avvenisse la recita (cfr. *BLett. Cam.*, XXIII). Anche in Mantova nel 1565 ebbe la direzione d'una commedia recitata dagli Ebrei (cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, II, p. 442); e così un'altra volta, proprio nel febbraio di quest'anno 1568 (ivi, p. 402). Ad una di queste alludeva Torquato nel *Gianluca o vero de le maschere*, quando citava col Bibbiena, con l'Ariosto e col Piccolomini, anche suo padre quale scrittore di commedie.

esattamente analogo a quello compiuto nel '43 con le lettere allo Speroni ed al D'Avila, ai quali aveva esposto il «disegno dell'opera» solo dopo averne composto il primo canto ed il proemio.<sup>128</sup> Ma, differentemente da allora, questa volta l'interlocutore privilegiato del Tasso non sarà lo Speroni, o il Giraldi, ma il figlio, il Tassino, al quale scrive per la prima volta una lettera riguardante specifiche questioni di poetica, esponendogli un preciso progetto 'eroico' ben diverso dall'*Amadigi* – che abbiamo, perciò, definito 'romanzesco' –, che si accosta ora a molti spunti teorici provenienti dai *Discorsi intorno al comporre de i romanzi* del Giraldi, ma anche ad alcune scelte poetiche operate dal figlio nel *Rinaldo*.

Quanto influì in questo progetto di Bernardo la pubblicazione della prima opera del figlio, appena un anno prima? E quanto pesarono nell'elaborazione del *Rinaldo* i principi poetici appresi dal padre-maestro in quel periodo di 'apprendistato letterario' tra Urbino e Venezia? Quanto rimase in lui memoria degli usi stilistici paterni maturati durante la carriera lirica, prima, ed epica, poi? E si ripensi al timore quasi reverenziale con il quale Torquato confessava, e quasi si scusava, con il padre per questo 'scherzo letterario' nella Prefazione *Ai lettori* del *Rinaldo*: timore sì, ma anche gratitudine ed amore verso il genitore che lo porteranno a dedicare proprio a Bernardo le ottave conclusive dell'opera (*Rin* 90; 92-94):

Così scherzando io risonar già fêa  
 di Rinaldo gli ardori e i dolci affanni,  
 allor ch'ad altri studi il dì togliea  
 nel quarto lustro ancor de' miei verd'anni:  
 ad altri studi, onde poi speme avea  
 di ristorar d'avversa sorte i danni;  
 ingrati studi, dal cui pondo oppresso  
 giaccio ignoto ad altrui, grave a me stesso.  
 [...]  
 Tu de l'ingegno mio, de le fatiche  
 parto primiero e caro frutto amato,  
 picciol volume ne le piagge apriche  
 che Brenta inonda, in sì brev'ozio nato:  
 così ti dian benigne stelle amiche  
 viver, quando io sarò di vita orbato;  
 così t'accoglia chiara fama in seno

<sup>128</sup> La meticolosità con la quale Bernardo si dedicò alla composizione della proposizione del poema ci è documentata dai carteggi con lo Speroni ed il Giraldi, ed in particolare alle lettere del 3 luglio e dell'8 agosto del '56 al Giraldi e del 19 agosto, del 19 novembre e 6 dicembre allo Speroni (per le quali cfr. il capitolo seguente). Si veda poi O. VISANI, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all' Ariosto*, «Schifanoia», 3 (1987), pp. 45-84.



tra quei de le cui lodi il mondo è pieno.

Pria che di quel signor giunghi al cospetto,  
 c'ho nel core io, tu ne la fronte impresso,  
 al cui nome gentil vile e negletto  
 albergo sei, non qual conviensi ad esso,  
 vanne a colui che fu dal cielo eletto  
 a darmi vita col suo sangue istesso:  
 io per lui parlo e spiro e per lui sono,  
 e se nulla ho di bel, tutto è suo dono.

Ei con l'acuto sguardo, onde le cose  
 mirando oltra la scorza al centro giunge,  
 vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose  
 occhio mal san che scorge poco lunge;  
 e con la man ch'ora veraci prose  
 a finte poesie di novo aggiunge,  
 ti purgarà quanto patir tu puoi,  
 aggiungendo vaghezza ai versi tuoi.

A ciò si aggiunga l'iniziale scetticismo del vecchio Tasso, poi accantonato di fronte alla constatazione della straordinaria inclinazione del figlio.

Forse non è quindi nemmeno un caso che proprio a lui, poco più di un anno dopo la pubblicazione del *Rinaldo*, esponga il «disegno» della sua ultima opera, il *Floridante*.

## Capitolo II

### TRA EPICA E ROMANZO

#### DALL'AMADIGI 'EPICO' (1543) ALL'AMADIGI 'ROMANZESCO' (1560)

##### 1) L'AMADIGI 'EPICO' (1543) ED IL RAPPORTO CON AMADIS,

Il *Floridante* è l'ultimo atto, il quinto, di un lungo *iter* di sperimentazione interno al volgare che, come abbiamo accennato, Bernardo praticò per tutta la vita:<sup>1</sup> dalle prime liriche di stampo sperimentale petrarchesco *De gli Amori*, ai tentativi di modulare in volgare i generi classici minori (in particolare il *Secondo libro De gli Amori* è diviso in varie sezioni, che contengono epigrammi, odi, inni, elegie, componimenti votivi, selve, egloghe, epitalami), al primo tentativo epico, l'*Amadigi* del '43, poi mutatosi *in fieri* nell'*Amadigi* 'romanzesco' del '60,<sup>2</sup> fino all'incompiuto *Floridante* 'eroico' del '63.<sup>3</sup>

Tutti questi tentativi, fin dagli anni padovani, hanno però un unico comun denominatore, un filo rosso che li lega e che li rende sperimentazioni particolari di un'unica ricerca: «rinnovellare» la lingua volgare per portarla alla grandezza delle lingue antiche, perché essendo questa «figliuola ed erede della latina, mi parrebbe che si dovesse servire delle ricchezze e de la materna eredi-

<sup>1</sup> Si veda l'invocazione alle Muse che segue l'iniziale apostrofe agli uditori in B. TASSO, *Ragionamento della poesia...*, p. 569: «Sacre sorelle fidelissime, sì come io da' primi anni della mia fanciullezza questa allor casta e vergine mente vi sacrai, né mai per mondano alcuno accidente dalla vostra divozione allontanato mi sono, ma per le vestige da' vostri gloriosi piedi impresse caminando, di questa alta e maravigliosa regina [*la Poesia*] onorare affaticato mi sono».

<sup>2</sup> Da qui in poi userò le sigle *Am43*; *Am60*.

<sup>3</sup> Cercheremo di spiegare meglio, nel corso del presente capitolo, le definizioni da noi proposte di 'epico', 'romanzesco', 'eroico': pur nella consapevolezza della difficoltà di un significato univoco di questi generi nella seconda metà del '500, crediamo infatti che le distinzioni proposte rendano bene i differenti orientamenti del nostro nell'arco degli ultimi venti anni della sua carriera. Parliamo, perciò, di un *Amadigi* 'epico' in relazione alla dichiarazione di Bernardo di voler comporre un poema in Libri e versi sciolti, che narri «una perfetta azione di un uomo» dalla fanciullezza al raggiungimento della gloria; di un *Amadigi* 'romanzesco' nella scelta di una *dispositio* sulle orme dell'Ariosto, con tre vicende principali parallele e giustapposte, in cui è totalmente assente l'*entrelacement* così sapientemente orchestrato del *Furioso*. Lo stesso Bernardo, infatti, definisce *Am60* «eroico» e «differente dall'Ariosto»: ma noi vogliamo marcare col termine 'romanzesco' la volontà di cercare la molteplicità nella molteplicità e l'assenza di un principio unificatore, di «un'impresa ferma» tra le tre vicende principali; con 'eroico' il tentativo di combinare unità e varietà, epica e romanzo nel *Floridante*.

tà».4 Tale principio poetico è informatore dell'intera attività di Bernardo e lo troviamo ribadito di frequente: nell'epistola ad Annibal Caro che apre il *Primo volume* delle *Lettere*, del 1544, nella *Prefazione* di Lodovico Dolce all'*Amadigi* del 1560, per non citare le numerose lettere al Giraldis contenute nel *Secondo volume* (1556-'57, di cui discuteremo distesamente nel prossimo capitolo). La prima esplicita e ferma presa di posizione in tal senso è già del 1534, con la *Dedicatoria al Principe di Salerno suo Signore*, premessa di carattere teorico e dichiaratamente sperimentale alla raccolta lirica *De gli Amori*.5

Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi, cosa non meno invidiosa che dilettevole, moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche e alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare [...], dando a divedere alle genti la poesia degli antichi, colta dalle mani moderne, esser atta a rinnovellarsi fra noi di fiori e di frutti d'altrettanta bellezza di quanta Roma o Atene gli producesse giamai. Né sia chi dica la lingua toscana non esser degna de l'onore e degli ornamenti delle due prime, però che veruna lingua mortale, qual che sia, non ebbe, né avrà mai privilegio da sé di sovrastare alle altre, ma ogni sua eccellenza è sola grazia e gentilezza del donatore.6

4 B. TASSO, *Lettere, primo volume*, a cura di Donatella Rasi [rist. anastatica dell'edizione: Venezia, Giglio, 1559], Bologna, A. Forni, 2002 (per il quale da ora in poi useremo la sigla *BLett.* I), I, p. 18, ad Annibal Caro, da Anversa [1544].

5 La *Dedicatoria*, a partire dall'edizione del 1534, costituisce la premessa all'intero volume delle *Rime*; ciascun libro è invece introdotto da una specifica epistola, la cui dedicataria è sempre una gentildonna.

6 *Dedicatoria al principe di Salerno...*, in B. TASSO, *Rime*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995, I, p. 5; l'editore discute della *Dedicatoria* nella «Nota al testo», pp. 413-16. Sulla lirica di B. Tasso si veda: L. BALDACCI, *Bernardo Tasso*, in *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1975, pp. 59-61; G. BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, in «Studi tassiani», 51 (2003), pp. 15-41; R. BATTAGLIA, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in «Cultura neolatina» II (1942), pp. 81-86; G. CERBONI BALARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia ed., 1966; R. CREMANTE, *Appunti sulle Rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 393-407; V. MARTIGNONE, *Un caso di censura editoriale: l'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani» XLIII (1995), pp. 93-112 e *Per l'edizione critica del terzo libro degli Amori di B. Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 387-413; F. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, 1899; C. SALETTI, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, in *Per Cesare Bozzetti...*, pp. 409-424; B. SPAGGIARI, *L'enjambement di Bernardo Tasso*, «Studi di filologia italiana», LII (1994), pp. 111-139; D. TORDI, *Il codice autografo di Rime e Prose di Bernardo Tasso*, Firenze, Materassi, 1902; E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, trad. it. di D. Rota, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1995; C. ZAMPESE, *All'ombra del ginepro. Considerazioni sul primo libro degli Amori di Bernardo Tasso*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, Milano, Principato, 1997, pp. 73-95.

Senza addentrarci nelle varie modalità con le quali il Tasso tenta di «rinnovellare» i generi latini e lasciando a più ampie e dettagliate puntualizzazioni ed a rilievi testuali che condurremo sull'*Amadigi* il compito di approfondire in cosa consista e in quali modi si incarni il sentimento della classicità in Bernardo (nel ritmo del verso, nella disposizione delle parole, nelle metafore e nelle comparazioni, nelle figure, nel tessuto elocutivo e in certi luoghi di assoluta liricità) ci soffermeremo sul suo tentativo di trovare una metrica «alla maniera degli antichi», che segua il fluire del pensiero e non sia continuamente interrotta dall'appuntamento fisso con la rima:

sappiate, valorosissimo Signor mio, che fra le cose greche e latine degne d'imitazione e d'onore, una è al parere mio quella maniera di verso puro exametro, il qual di continuo camminando con egual passo, ove e quando gli pare fornisce il suo cominciato viaggio. Con questo felicemente cantò Omero gli eroi, Esiodo l'agricoltura e Teocrito i suoi pastori [...]. Di questo adunque essendo finora mancata la nostra lingua moderna, e d'adornarnela procurando, lungamente sono stato, e sono ancora intra due, però che la forma a tal fine da me novellamente ritrovata non m'aggrada del tutto, né le ragioni ch'altre l'adduce in contrario la mi puon far dispiacere. Non negherò il verso esser endecasillabo e non exametro, ma tutto che d'allungarlo e di renderlo al numero di quello più simile che si potesse mi sono affaticato [...]. Ma se la rima, come alcuni dicono, è tale al verso volgare quale sono i piedi al latino, perché non così a' volgari può esser lecito asconder alcuna volta ne' versi loro la rima? [...] Per tutto ciò non vo' dir questa mia testura esser cosa così perfetta che di miglior non se ne potesse ritrovare, e conosco le mie egloghe non esser così signore di se medesime come sono le virgiliane: e di ciò è cagione la rima, la quale solo ch' ella si oda una volta, mal nostro grado duo o tre passi più oltre che mestieri non ci sarebbe di camminare ci trasporta. Pur di tanto ancora elle son libere, che la fine della sentenza alla fine della rima non obedisce.<sup>7</sup>

Ciò che a noi importa rilevare è proprio che l'obiettivo di questi 'esperimenti' era il metro eroico volgare, cui si sarebbe dovuti giungere abbandonando la troppo 'popolaresca' ottava («ma per l'amore che io porto alla nostra gentilissima lingua, la quale tutto che 'l volgo la generasse, volgarmente non si dovrebbe allevare, ma in maniera che degna paresse oggimai della gentilezza d'Italia»)<sup>8</sup> con il suo andamento canterino e fissamente ripetitivo, e spezzando l'unità fra struttura strofica e struttura sintattica: punto di partenza, come spie-

<sup>7</sup> *Dedicatoria al principe di Salerno...*p. 9-11.

<sup>8</sup> *Dedicatoria al principe di Salerno...*p. 12.

ga Bernardo nella citata *Dedicatoria*, è la quartina, al cui interno è inserita una coppia di versi, o un verso singolo, che non hanno alcun vincolo con la struttura sintattica della frase, tendendo ad un'armoniosa fluidità del ritmo simile a quella del verso sciolto.

E in versi sciolti il Tasso avrebbe voluto comporre il suo poema epico, secondo quanto scrive nel 1543 allo Speroni pochi giorni dopo avere incominciato il suo *Amadigi*:

Non posso farlo, si come vostro giudizio, e mio desiderio sarebbe, in rime sciolte, comandato dal padrone: al qual vizio troppo grande sarebbe il mio non ubidire: ma è di mestieri farlo in stanze. <sup>9</sup>

e più distesamente al D'Avila, in una lettera nella quale ritroviamo la stessa 'polemica contro la rima':

E invero che non era mia volontà di farlo in stanze, *parendo a me (come a molti eziandio pare) che non sia rima degna né atta a ricever la grandezza e dignità eroica.* Conciossiacosachè delle tre qualità che all'eroico si convengono, cioè gravità, continuazione e licenza, la stanza ne sia totalmente privata: né possa il poeta, avendo di due versi in due versi a rispondere alla rima, esser grave, impedito dalla vicinità della rima, la qual piuttosto causa dolcezza che gravità [...]; né possa medesimamente, il suo cominciato viaggio continuando, quanto l'aggrada camminare, anzi gli sia necessario d'otto in otto versi (a guisa d'affaticato pellegrino) riposarsi.<sup>10</sup>

Se Bernardo abbia deciso, infine, di adottare l'ottava per la sola ingiunzione del Sanseverino, o se invece pian piano, col tempo, sia maturata in lui una reale convinzione poetica di 'accoglimento della tradizione' non possiamo sapere con certezza, ma è singolare che Torquato, nei *Discorsi del poema eroico*, parta da considerazioni sulla rima molto simili a quelle del padre per giungere a conclusioni differenti:

Laonde nell'eleggere il verso ancora dee mostrarsi giudiziosissimo il poeta eroico. I Greci e i Latini non hanno alcun dubbio nell'elezione, perchè il verso di sei piedi è attissimo oltre tutti gli altri a trattar questa materia; ma la difficoltà è in questa lingua, nella quale egli è quasi straniero, sì come sono tutti gli altri i quali caminano sopra i piedi usati da' Greci e da' Latini, e non hanno la rima, la quale è naturale di questa lingua, e quasi nata con esso lei, nè potrebbe farsi nella lingua latina così

<sup>9</sup> *BLett.* I, LXXXII, p. 149 e 151, a Sperone Speroni, da Sorrento, senza data, ma ascrivibile al 1543.

<sup>10</sup> *BLett.* I, XCIX, p. 176, al S. Don Luigi D'Avila, da Sorrento, senza data, ma ascrivibile al 1543.

acconciamente, o così a lungo, senza generar fastidio [...]. E ben che ella [l'ottava] nel suo nascimento fosse bassetta anzi che no, nondimeno può avenir di lei quel che del sonetto è avvenuto, il quale con la coltura acquistò grandezza e magnificenza. Scelgasi dunque la stanza, o l'ottava che vogliam dirla, per attissima al poema eroico oltre tutti gli altri modi di rimare che son propri e naturali della favella toscana, e seguasi non sol la ragione, ma l'autorità di coloro che l'hanno adoperata in materia d'amore e d'arme.<sup>11</sup>

Bernardo cominciò a comporre l'*Amadigi* a Sorrento intorno al febbraio-marzo del '43 grazie ad una «pausa» concessagli dal Sanseverino proprio per renderlo libero di dedicarsi all'attività letteraria:

Lasciando la mia lunga e continua peregrinazione, la quale (a guisa di corriero) ora questa ora quell'altra parte del mondo mi faceva andar cercando, ho eletto per mia abitazione Sorrento [...]; in questo ozio mio della dolcezza e amenità di questo luogo [...] vita vivo (quanto viver si possa) beata in questo tempestoso secolo [...]. In questa quiete di vita, adunque, ho cominciato a pagar l'obbligo che io aveva col Signor mio, con don Luigi D'Avila e con alcuni altri Signori della Corte Cesare, e con voi specialmente, cioè di comporre un poema in lingua italiana sopra la storia d'Amadigi di Gaula.

L'idea del poema e «l'obbligo» preso risale, però, a circa tre anni prima, quando si era recato col suo Signore in Fiandra, a Gand:<sup>12</sup> ma non sappiamo se già allora egli avesse maturato autonomamente l'intenzione di dedicarsi alla scrittura epica e se la sua attenzione si fosse fermata proprio sulla storia di Amadigi, o se avesse deciso a favore di questa in quella sede per compiacere i Signori; quel che è certo è che il modello spagnolo offriva certi spunti fantastici e dichiarate finalità didattico-moraleggianti che ben si combinavano con la sensibilità del nostro; e che egli, contemporaneamente alla prima produzione lirica, aveva composto un poema in ottava rima, il *Guidon Selvaggio* (scegliendo, dunque, per argomento lo stesso fatto storico *Dell'amor di Marfisa* del Cataneo), che sperava di pubblicare a Venezia e per il quale il governo di Firenze aveva emanato un privilegio con data 22 marzo 1530: ma l'opera probabilmente non venne conclusa e, certamente, mai data alle stampe.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> T. TASSO, *DPE*, Libro VI, p. 251.

<sup>12</sup> Cfr. *BLett.* I, XCIX, al D'Avila, ma Torquato nell'*Apologia* parla della corte di Spagna (si veda *infra*, p. 71).

<sup>13</sup> Per le notizie sul *Guidon selvaggio* si veda: T. TASSO, *DPE*, Libro VI, p. 255: «Scelgasi dunque la stanza, o l'ottava che vogliam dirla, per attissima al poema eroico [...] e seguasi non sol la ragione, ma l'autorità di coloro che l'hanno adoperata in materia d'amore e d'arme: perchè, dopo il Boc-

Anche l'*Amadigi* 'epico', come si è detto, non vide mai la luce e purtroppo le testimonianze rimasteci sono minime: le citate lettere allo Speroni e al D'Avila, un'altra al Varchi del 1558,<sup>14</sup> la *Prefazione* all'*Amadigi* di Lodovico Dolce, un passo dell'*Apologia della Gerusalemme Liberata* e un frammento manoscritto di circa quaranta ottave conservato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro.<sup>15</sup> Ciò che possiamo tentare, quindi, è ricavare da queste un'idea sull'impianto teorico e retorico dell'*Amadigi* 'epico' e confrontarlo con l'*Amadigi* a stampa e con le dichiarazioni di poetica relative a quest'ultimo contenute nel *Volume secondo* delle *Lettere*, a fine di valutarne le differenze ed evidenziare cosa comporti l'«inversione di rotta» a favore del romanzesco.<sup>16</sup>

Le lettere allo Speroni ed al D'Avila sono molto simili tra loro, trattano le medesime questioni (ma in 'quantità' differente) e, soprattutto, ci forniscono le più organiche testimonianze sulle intenzioni di Bernardo all'altezza del '43, mettendo anche in evidenza l'impianto retorico oraziano e la formazione speroniana della metodologia critica tassiana. E proprio allo Speroni il Tasso traccia in poche righe il «disegno dell'opera», come dopo venti anni farà con il figlio:

La proposizion di questo mio poema sarà l'Amorose lagrime e onorate fatiche d'Amadigi, la qual dividerò in due parti: prima dirò le semplici lagrime di quella tenera età; di poi tutte le azioni gloriose che fece da che fu armato cavaliere, fin che la desiderata donna ebbe per moglie. Né mi par che questa sia altro che una perfetta azione d'un uomo, non meno che sia quella d'Omero nell'*Odissea* e di Virgilio nell'*Eneida*. Nella qualità e ne la maniera del verso sarò simile all'Ariosto; nell'ordine e nelle altre cose alla disposizione appartenenti, Virgilio e Omero quanto basteranno le forze mie procurerò d'imitare. Ma perché (come meglio di me sapete) egli è uno, anzi principale precetto dell'arte del perfettamente scrivere che si debban lasciar quelle cose alle quali il poeta non spera di poter dare luce e ornamento, a tutte quelle parti dell'invenzione che non mi son parute atte a ricevere ornamento e splendore ho dato di penna, molte aggiuntevi trovate da me, le

caccio, in questo verso Luigi Pulci scrisse il *Morgante* [...] e l Tasso l'*Amadigi* e l *Floridante*, oltre il *Guidon selvaggio* che fu da lui prima cominciato»; si veda F. PINTOR, *Delle liriche...*, p. 48; E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso...*, p. 27 e p. 42, nota 30; V. CORSANO, *L'Amadigi 'epico'...*, p. 43. Il Williamson dà il *Guidon* come opera conclusa, ma il passo citato dei *Discorsi del poema eroico* sembra affermare il contrario.

<sup>14</sup> *BLett.* II, CLIV, pp. 498-504, del 15 luglio 1558.

<sup>15</sup> Codice Oliveriano 1399.

<sup>16</sup> Nel suo saggio, V. CORSANO (*L'Amadigi 'epico'...*) isola da *Am60* le parti relative ad Amadigi che Bernardo avrebbe potuto desumere da *Am43*, al fine di ipotizzare quali sarebbero potute essere le parti presenti nella prima redazione. Noi preferiamo indagare l'aspetto strutturale e teorico, per mettere a fuoco il diverso *status* poetico al quale l'opera assurge dopo la 'riforma'.

quali tutte si diranno con l'altre per digressione; e in somma non m'obbligo a tradurre *Amadigi*, ma sovra l'istoria sua comporre un poema quella autorità e licenza<sup>17</sup> riservandomi che a' poeti è conceduto. Io, senza interrompermi, continuo la mia proposizione e tutto ciò che è fuor di essa faccio dire a questa e a quella persona per digressione.

L'*Inventio* è tratta dal romanzo di cavalleria spagnolo *Amadis de Gaula* di Gabriel Garcia Rodriguez de Montalvo, ma Bernardo specifica di non averlo voluto tradurre in italiano,<sup>18</sup> ma crearne qualcosa di nuovo<sup>19</sup> ampliandolo ed "ornandolo" soprattutto laddove la materia si presentava «arida e fastidiosa»: è stato quindi necessario «aiutarla con la invenzione e con le esornazioni e con la elocuzione renderla vaga e piacevole».<sup>20</sup> Oltre l'*inventio*, quindi, anche l'*elocutio* è portatrice di diletto, ed anzi è procedimento stilistico e retorico capace di arricchire un'*inventio* di per sé povera, di creare Poesia, soprattutto.

Altissima è, infatti, l'attenzione al livello formale ed alla sfera espressiva della scrittura, già dalla stagione degli *Amori* e fino al *Floridante*, in piena conformità con l'indirizzo dello Speroni: nel *Dialogo della retorica* questi asseriva infatti, per bocca del Brocardo (alle esortazioni del quale si deve, secondo quanto scrive Bernardo nella *Dedicatoria* del *Libro primo de gli Amori*, la pubblicazione delle sue *Rime* e che costituì col nostro un saldo sodalizio poetico, prima della morte prematura):

<sup>17</sup> Riguardo la «licenza poetica» e la «digressione» Bernardo aveva scritto, nell'epistola a Genova Malatesta che apre il *Libro primo de gli Amori* (1531), p. 16: «et hovvi nella fine aggiunto alcune altre poche righe, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini, i quali sciolti d'ogni obligazione, cominciavano e fornivano i loro poemi com'a ciascun meglio pareva [...], né avevano rispetto di principiar con proemio che senza, o se pure il facevano, non curavano di dargli quelle parti che quel della prosa ricerca; e più tosto secondo l'ampia licenza poetica entravano in qualunque materia, e vagando, n'uscivano in fabule, o'n qualunque altra digressione a lor voglia, et anco spesse volte senza ritornar in essa fornivano: quel che non hanno avuto ardir di far i provenzali e toscani, e gli altri che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le fabule con una parola o con un solo verso».

<sup>18</sup> Nella lettera al D'Avila (*BLett.* I, XCIX), con maggior chiarezza: «E perché non vorrei che vi cadesse nel pensiero che detta istoria di parola in parola volessi tradurre [...]», ma le dichiarazioni in tal senso sono numerosissime e verranno poi ribadite da Torquato, tanto nell'*Apologia* che nei *DAP*.

<sup>19</sup> *BLett.* I, XCIX, al D'Avila: «il quale, tutto che mi sforzerò che più bello paia a' riguardanti, sarà però da tutti quelli che questo mio poema leggeranno per *Amadigi di Gaula* conosciuto e col medesimo nome chiamato»; V. CORSANO, *L'Amadigi «epico»...*, p. 45, nota che «la scelta dell'unità rende immediata e consequenziale la scelta del titolo che nel carteggio con il Giraldu del '56-'57, al contrario, ai tempi dell' *Amadigi* molteplice, sarà uno dei problemi più intricati e dibattuti», come vedremo meglio nel corso di questo capitolo.

<sup>20</sup> *BLett.* I, LXXXII, allo Speroni.



Considerando che tutto il corpo della eloquentia quanto egli è grande, non è altro che cinque membra e non più; e cioè, parlando latinamente, invenzione, disposizione, elocuzione, azione e memoria. In fra le quali senza alcun dubbio la elocuzione è la prima parte, quasi suo cuore; e se anima la chiamassi, non crederei di mentire [...]. Adunque avegnachè la elocutione sia il terzo membro della eloquentia diverso molto dai primi due, nondimeno ella è suo membro sì principale che nella stessa elocutione nuova invenzione e nuova disposizione oratoria si possono annoverare.

E Bernardo, scrivendo al D'Avila, prima riprende la metafora del corpo come sistema proporzionato, riferendosi al primo canto che ha già composto e che è quasi un «saggio dell'ingegno mio»:

sapendo esser ufficio d'ogni dotto e lodato poeta, sì come i buoni e approvati architettori fanno, prima il tempio o palagio che di fare hanno deliberato sotto una picciola forma ridurre, e tutte le parti d'essa fabbrica a' suoi luoghi, dove più loro pare convenevole, distintamente designare, sicchè un corpo paia ben proporzionato e abbia le membra a detto corpo ben corrispondenti.

poi parafrasa quasi il passo speroniano:

Tre sono, illustre Signor mio (come voi, meglio di me, sapete), le parti principali che al poeta dicevoli sono necessarie: cioè trovar prima le cose che nel poema di trattare abbiamo disegnato; quelle, poi trovate, sotto bello e lucido ordine disporre; ultimamente le cose già ritrovate e con giudizio e con arte disposte, con leggiadro e ornato parlare scrivere: le quali tre cose da' Latini invenzione, disposizione ed elocuzione sono state nominate.

Inoltre utilizza la medesima espressione finale del passo speroniano, riferendosi però alla *dispositio* 'franta' che intende dare al suo *Amadigi* rispetto a quella continuata (diacronica) dell'*Amadis*, ribadendo la fondamentale importanza della «licenza poetica» e la sua volontà di seguire, anche in questa parte della retorica, i precetti e le modalità classiche:<sup>21</sup>

Né eziandio quelle cose, che nell'istoria sono scritte, trattando, serverò quell'ordine stesso che ha servato lo scrittore d'essa, ma alcune dicendo prima, alcune dappoi, mutando del tutto quell'ordine continuato, farò di nuove membra un nuovo corpo.

<sup>21</sup> Si veda la nota precedente.

e rafforza infine la sua teoria sulla necessità assoluta di una materia che sia «atta a ricevere vaghezza ed ornamento» chiamando in causa l'autorità aristotelica ed oraziana:

Perché (sì come Aristotele e Orazio, primi maestri dell'arte del poetare, c'insegnano) niuna cosa che a ricevere vaghezza e ornamento atta non sia, ne' nostri poemi dev'essere introdotta; però molte che nell'istoria d'Amadigi scritte si trovano ne lascierò, e alcune v'aggiungerò che non vi sono. Né senza cagione gli antichi la poesia alla pittura assomigliarono, e quella pittura parlante, questa tacita e muta poesia, loro piacque di nominare: volendo darci ad intendere che non meno al poeta che al pittore molte e diverse cose diversamente fingere si convenga, talmente però che 'l poema non sia quella mostruosa figura che nella poetica sua ci dipinge Orazio; e sotto alcuno favoloso velame e misterio, con chiari raggi di parole e con lucidissimi lumi di sentenze, qualche profittevole ammaestramento nascondere, e in questo modo insegnar parimente e dilettere gli animi degli ascoltanti a guisa di discreto medico, il quale spesse volte, sotto una picciola coperta di dolcezza l'amaro della medicina nascondendo e'l gusto ingannando degli infermi, quelli conforta e rende sani.

La Poesia attraverso l'armonia delle sue parti (senza la quale si avrebbe la «mostruosa figura» oraziana) deve dilettere ed insieme ammaestrare gli animi, perché essa intrinsecamente adombra «sotto il piacevole velo delle invenzioni i precetti della Moral Filosofia»: la contiguità tra questo passo del 1543 ed il *Ragionamento della poesia* del '59 è millimetrica<sup>22</sup> e ci lascia vedere come i principi informatori che veicolano l'attività letteraria di Bernardo non mutino nel tempo, pur mutando le forme e le strutture attraverso cui quei concetti sono da lui via via plasmati.

Se, dunque, l'eloquenza è il cardine e l'essenza della poesia, è attraverso essa che il poeta dà corpo alla sua materia, con un'attenzione tutta 'edonistica' e musicale, ma anche tecnicistica, allo statuto retorico del verso. Lo Speroni è, infatti, il principale referente del Tasso per le questioni di poetica ed a lui Bernardo invia il primo canto<sup>23</sup> dichiarando di avere già disteso in prosa tutta l'opera, «e non pur disposta, ma appoggiate l'imitazioni, le comparazioni, le metafore e gli altri ornamenti a' luoghi loro»: il che implica che egli stesse ma-

<sup>22</sup> Si rivedano, nel capitolo precedente, le pp. 23-24 e si confrontino le parti da me sottolineate in questo brano con quelli relativi alle note 69, 70 e 72.

<sup>23</sup> Il Tasso invia la medesima lettera scritta allo Speroni – e con essa il primo canto – al Molino: «Questa, Messer Sperone mio, sia comune col Magnifico Molino, la cui gentilezza e' cortesi uffici usati verso me me gli fanno perpetuamente debitore». Al contrario, non invierà al D'Avila il primo canto: «E ho già composto il primo canto, il quale per vostra soddisfazione vi manderei se fussi certo che non andasse in mano d'altri».

turando e lavorando l' *Amadigi* già da qualche tempo e, se non proprio dal soggiorno a Gand, almeno da alcuni mesi.

Quel che Bernardo ha in mente di fare è utilizzare la materia cavalleresca spagnola rinnovandola dall'interno, innalzandola retoricamente in direzione epica, tagliando gli episodi troppo bassi, comici e poco decorosi, ampliandola con nuove vicende di sua fantasia, mutando l'ordine diacronico dell'originale attraverso le digressioni e le traslazioni temporali («alcune dicendo prima, alcune dappoi, mutando del tutto l'ordine continuato, farò di nuove membra un nuovo corpo», al D'Avila; allo Speroni: «nell'ordine e nelle altre cose alla disposizione appartenenti, Virgilio e Omero procurerò d'imitare»), scrivendo in ottave («ne la qualità e maniera del verso sarò simile all'Ariosto»; l'*Amadis* è scritto, viceversa, in prosa), ma mettendo a frutto i lunghi anni di studio intorno alla convertibilità moderna dell'epica greco-latina avviati con l'esperienza lirica.

E d'altra parte il modello spagnolo ben si prestava a tale tipo di operazione: nella premessa al *Libro Primo* il Montalvo dichiara di avere compiuto un'operazione filologica e linguistica non molto dissimile da quella che si accinge a fare Bernardo:

*Incomincia il primo libro del prode e virtuoso cavaliere Amadigi, figlio del re Perione di Gaula e della regina Elissena; il quale fu corretto ed emendato dall'onorato e virtuoso gentiluomo Garci-Ordòñez de Montalvo, magistrato della nobile città di Medina del Campo, che lo corresse su gli antichi originali, guasti e composti in stile antiquato, per colpa di vari scrittori, eliminando molte parole superflue e sostituendone altre di più lindo ed elegante stile, attinenti alla cavalleria e alle sue azioni per incitare i nobili cuori dei giovani bellicosi che con slancio grandissimo abbracciano l'arte della corporale milizia, rivendicando la memoria immortale dell'arte della cavalleria, non meno onestissima che gloriosa.<sup>24</sup>*

Montalvo compendì i primi tre libri dell'*Amadis* da un testo più antico, probabilmente portoghese, della fine del sec. XIII, anche se il Gasparetti afferma che «l'origine lontana dell'*Amadigi* può esser fatta risalire alle narrazioni del ciclo arturiano, senza che si possa però parlare di derivazione diretta da alcuna fonte oggi conosciuta»;<sup>25</sup> l'autore scrisse poi di sua mano il quarto libro,

<sup>24</sup> G. R. DE MONTALVO, *Amadigi di Gaula*, introduzione e traduzione italiana a cura di A. Gasparetti, Torino, Einaudi, 1965, p. 9.

<sup>25</sup> G. R. DE MONTALVO, *Amadigi...*, *Introduzione*, p. XXI, ma si vedano anche le pp. XXXVIII-XXXIX.

che finge esser stato ritrovato in una tomba di pietra presso un santuario nei dintorni di Costantinopoli. Ma, rispetto agli altri libri di cavalleria, l'*Amadìs* è retto da una solida concezione morale e da un fervente impegno didascalico che lo rende «il primo romanzo chiaramente moderno»: scrive infatti Gasparetti, nell'*Introduzione*, che «tutta l'architettura del racconto ha come solida base l'amore; ma non già inteso nel solito modo "cavalleresco", piuttosto carnale e passionale, bensì come legame puro e alto, come una permanente adorazione della persona amata». L'amore tra Amadigi e Oriana è «l'epopea dell'amore puro, costante, perfetto. Oltre a ciò, nella stessa descrizione di sfide, duelli e battaglie, l'*Amadigi* abbandona il linguaggio truculento e alquanto ridicolo che piaga malamente la maggior parte degli altri romanzi [...]. Siamo in un mondo del tutto nuovo, sia per concezione di vita esemplare, sia per onestà e dignità di linguaggio, fuori di ogni affettazione, di ogni forzatura».26 Non è un caso, quindi, che Cervantes salvi dal rogo dei romanzi di cavalleria proprio l'*Amadìs*, come non è un caso, a nostro parere, che Bernardo scelga la storia di Amadigi per la sua opera epica, di contro ad un indirizzo critico che vede nella scelta del testo spagnolo solo la volontà del buon cortigiano di assecondare la volontà del padrone. D'altro canto l'*Amadìs* era un testo ben noto ai letterati italiani già dall'inizio del secolo: «[il] Fontanini sostiene che era conosciuto in Italia ancor prima dell'invenzione della stampa; una lettera di Pietro Bembo accenna ad una lettura appassionata del libro nel 1512; un riferimento all'Isola Ferma e all'arco dei Leali Amanti [è] nella prima versione del *Cortegiano*, anteriore al 1518; un allusione ad Amadìs "sotto il nome di bel tenebroso" nel *Libro di natura de amore* di Mario Equicola, apparso nel 1525. E' noto inoltre che l'*Amadìs* è enumerato tra le fonti dell'*Orlando Furioso*, fin dalla prima redazione del 1516».27

26 *Ivi*, pp. XL - XLI.

27 Cfr. A. BOGNOLO, *La prima traduzione italiana dell' «Amadìs de Gaula»: Venezia 1496*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», 23, 1 (1984), p. 1. Sui rapporti tra *Amadìs* e *L'Amadigi* si veda, sempre di A. BOGNOLO, *Dal Mito alla Corte. I Castelli della Malvagia Usanza. (Studio di un tipo di avventura arturiana e della sua trasformazione nell'«Amadìs de Gaula»*, in «Annali della Facoltà di lettere e Filosofia» (Università degli Studi della Basilicata), a.a. 1992-1993, pp. 105-125 e *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997. Si veda poi B. CROCE, *Gli «Amadigi» e i «Palmerini»*, in «La Critica», XLII (1944), pp. 25-36, poi in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, I, Bari, Laterza, 1945, pp. 310 e sgg.; F. FOFFANO, *L'«Amadigi di Gaula» di Bernardo Tasso*, in G. S. L. I., XXV (1895), pp. 270-310; V. FOTI, *L'«Amadigi» di Bernardo Tasso e l'«Amadìs» di García Rodríguez de Montalvo*, in «Schifanoia», 7 (1989), pp. 179-191 e *Sull' Amadigi*, in *Tasso e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale, IV Centenario della morte del Poeta, Università di Bergamo, 24-25-26 Maggio 1995), intr. Gianvito

Il testo spagnolo aveva inoltre avuto una grande fortuna editoriale: la prima edizione che possediamo è quella stampata a Saragoza nel 1508<sup>28</sup> – anche se, verosimilmente, per la *princeps* bisogna risalire ad una probabile del 1496 – ed in un secolo si contano più di trentacinque ristampe, di cui due fondamentali italiane: Roma, 1519; Venezia, 1533;<sup>29</sup> sempre in Italia, dal 1549 cominciarono i volgarizzamenti e le ‘continuazioni’ del ciclo fino al libro XII, per l’editore Tramezzino ed il traduttore Mambrino Roseo da Fabriano,<sup>30</sup> che fecero di questo testo una sorta di *best-sellers* commerciale e di facile consumo per tutto il ‘500: senza addentrarmi nelle ‘continuazioni’, credo sia importante rilevare come il volgarizzamento comporti forti interventi sul testo, operando tagli che preservano la trama e la sequenza narrativa, ma che asportano le apostrofi e le frequenti ed estese digressioni morali, cui va aggiunta l’intera cassazione del *Prologo* del Montalvo.

E proprio il *Prologo*, colto, solenne ed in parte velatamente ironico, è fondamentale per comprendere l’effettiva caratura dell’opera e per una sua corretta ricezione: esso è interamente dedicato a questioni letterarie, e precisamente alla definizione di prose storiografiche vere, verisimili e fittizie: questione spinosa e lungamente dibattuta all’interno della *querelle* epos-romanzo:

Avendo considerato gli antichi savi che ci hanno tramandato per iscritto le grandi imprese di guerra, quanto breve sia stato ciò che in esse realmente avvenne (e la stessa cosa ci hanno dimostrato con tutta chiarezza le battaglie dei tempi nostri alle quali abbiamo assistito) si compiacquero di edificare su un certo fondamento di verità tali e sì strani racconti, con i quali non soltanto pensarono di lasciare perpetuo ricordo a chi vi si appassionava, ma anche di procurare meraviglia e stupore a chi li leggesse [...]. Dice infatti Sallustio che le imprese degli ateniesi furon tanto grandi quanto vollero accrescerle ed esaltare gli scrittori; e in verità se ai tempi di quegli oratori [...] avesse avuto luogo la conquista che il nostro prode e cattolico don Fernando fece del regno di Granada, quanti fiori e quante rose non avrebbero sparso, sia per ciò che riguarda il valore dei cavalieri [...], sia nei magnanimi discorsi che il gran re teneva ai suoi gentiluomini adunati nel reale padiglione, nelle obbedienti risposte che essi gli davano, ma soprattutto per le grandi lodi e le sconfinite esaltazioni che merita per aver dato inizio a così cat-

Resta, a cura di Daniele Rota, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1996, pp. 357-366; A. GASPARETTI, *Introduzione* a G. R. DE MONTALVO, *Amadis...*; M. MASTROTOTARO, *Per l’orme...*, pp. 75-103.

<sup>28</sup> G. R. DE MONTALVO, *Amadis de Gaula*, Zaragoza, George Coci, 1508.

<sup>29</sup> G. R. DE MONTALVO, *Amadis de Gaula*, s.l. (ma Roma), Antonio de Salamanca, 1519; Venezia, Juan Antonio da Sabbio (testo riveduto accuratissimamente da Francesco Delicado), 1533.

<sup>30</sup> Rimando, per le notizie bibliografiche relative ai volgarizzamenti italiani dell’*Amadis*, allo studio di M. MASTROTOTARO, *Per l’orme...*, pp. 81-83 ed a quello di A. BOGNOLO, *La prima traduzione italiana dell’ «Amadis de Gaula»: Venezia 1496....*

tolica impresa! [...] E si può ben credere che i suoi sapienti cronisti, se fosse stato loro concesso di imitare in ciò lo stile degli antichi, le avrebbero lasciate scritte per ricordarle ai futuri tempi [...].

Un altro procedimento, più attendibile certo, seguì nel suo racconto il grande storico Tito Livio [...]: non insistendo troppo sulle forze corporali esaltò invece l'ardimento e la prodezza del cuore [...]. E siccome noi stessi abbiamo veduto fatti simili [...] attraverso ciò che abbiamo veduto possiamo dar credito a quel che in Livio leggemo, per quanto possa parerci straordinario. Ma per certo in tutta la sua vasta storia non si ritroverà nessuna di quelle spaventose ferite o di quegli stupefacenti scontri che nelle altre storie si trovano, come si narra del forte Ettore e del famoso Achille [...], come quella dell'illustre duca Goffredo di Buglione e del gran colpo che vibrò sul ponte di Antiochia, o del turco tutto chiuso nella corazza che il buon Goffredo avrebbe quasi tagliato in due con un fendente, quando già era divenuto re di Gerusalemme [...].<sup>31</sup>

Gli antichi seppero tessere su fatti realmente accaduti racconti fantastici con i quali procurare meraviglia e stupore, e con i quali tramandare ai posteri – grazie all'alto valore poetico delle loro opere – la memoria delle gesta narrate. Il criterio di veridicità si fonda dunque su una sorta di comparazione tra quello che è scritto e quello che realmente è possibile constatare con i propri occhi, non sulla verità del fatto stesso, del quale nulla è possibile sapere. La verità e la verosimiglianza pertengono la scrittura: vera è la storia di Tito Livio; vera fu la conquista di Troia («ben possiamo credere, ed anzi lo dobbiamo, che Troia esistette e fu assediata»), ma non le mirabolanti ed eroiche imprese di Ettore o Achille; vera è stata la conquista del Santo Sepolcro compiuta da Goffredo di Buglione, ma non i colpi di spada ed i fendenti, che sono da attribuire «piuttosto agli scrittori che non alla realtà degli avvenimenti».

Ora, qui, è notevole il riferimento al “buon Goffredo” perché inserito in un contesto che tratta della distinzione tra storie vere\verisimili\fittizie e, ancor più, che esalta una «cattolica impresa»: la *reconquista* del regno di Granada contro gli arabi musulmani compiuta da Ferdinando D'Aragona; questa è una storia assolutamente vera perché avvenuta di recente e constatabile con i propri occhi («che noi stessi abbiamo visto»),<sup>32</sup> ma soprattutto è «cattolica» e degna di essere cantata più di qualsiasi altra, affinché collochi «a giusta ragione in

<sup>31</sup> G.R. DE MONTALVO, *Amadigi...*, *Prologo*, pp. 3-4.

<sup>32</sup> G. R. DE MONTALVO, *Amadigi...*, *Prologo*, p. 3: «Sono ben certo che tanto le cose vere quanto quelle inventate che [gli antichi savv]avessero potuto narrare intorno alla fama di sì gran principe [Ferdinando D'Aragona] avrebbero potuto spingersi a toccar le nubi, partendo da così solido e veritiero fondamento. E si può ben credere che i suoi sapienti cronisti, se fosse stato loro concesso di imitare in ciò lo stile degli antichi, le avrebbero lasciate scritte per ricordarle ai futuri tempi, collocando ([...] ] *la parte seguente è quella citata, nel testo, subito di seguito a questa nota*)».

più alto grado di fama e di autentica grandezza i suoi immensi fatti, che quelli di altri imperatori lodati con più passione e meno verità del nostro re e della nostra regina, che tanto più meritano quanta più santa è la religione che professano». E il binomio Goffredo\impresa cattolica è proprio quello dal quale nascerà la *fabula* della *Gerusalemme Liberata*, mentre la distinzione tra storie vere e verisimili è al centro di tutta la riflessione teorica di Torquato fin dai *Discorsi dell'arte poetica*: e cioè fin dagli anni veneziani-padovani nei quali era germogliato il *Gierusalemme*. Credo, a questo punto, verosimile ipotizzare che Torquato conoscesse l'*Amadigi* anche nella sua versione originale spagnola<sup>33</sup> e che il suggerimento montalviano (perché proprio di un suggerimento per la materia di una storia vera si tratta!) sia rimasto nella sua memoria insieme alle altre suggestioni biografiche: i racconti uditi a Cava de' Tirreni su Urbano II e le imprese dei crociati, ma anche le trame epico-narrative sul riacquisto di Gerusalemme che il Muzio negli anni urbinati dei due Tasso (1557-'59) andava tessendo,<sup>34</sup> per poi prender effettivamente vita grazie al "ricordo" del Cataneo.<sup>35</sup> Mi sembra, invece, improbabile l'ipotesi avanzata dalla Mastrototaro secondo cui Bernardo lavorò tanto sull'*Amadis* quanto sulla traduzione del Tramezzino «con preferenza per quest'ultima per il semplice fatto che è un testo in lingua italiana»; «appare credibile che Bernardo abbia in fondo costruito la storia di Amadigi sul canovaccio in italiano, del quale segue sostanzialmente gli accadimenti principali che riguardano il principe Amadigi ed Oriana».<sup>36</sup> Che Tasso padre si sia servito, ad un certo punto e sicuramente dopo il 1549 (anno in cui uscì il primo del volgarizzamento del Tramezzino) di questo testo è certo e i rilievi della Mastrototaro al riguardo sono decisamente puntuali, ma l'autrice sembra dimenticare che Bernardo lavorava all'*Amadigi* già dai primi anni del '40 e che all'altezza del '49 stava maturando il passaggio all'*Amadigi* 'romanzesco' con tre azioni principali, probabilmente avendo già concluso il nucleo

<sup>33</sup> Si veda in proposito V. VIVALDI, *Sulle fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Catanzaro, G. Calì, 1893; *Prolegomeni ad uno studio completo sulle fonti della Gerusalemme Liberata*, Trani, Vecchi, 1904, p. 39.

<sup>34</sup> Cfr. G. RESTA, *Formazione e noviziato...*, p. 21.

<sup>35</sup> Si veda *infra*, cap. I, p. 27, la lettera del Verdizotti ad Orazio Ariosti: «E per tornar a proposito, dopo il suddetto suo *Rinaldo*, il Tasso tolse per soggetto l'acquisto di Terrasanta, per ricordo di Messer Danese Cataneo».

<sup>36</sup> M. MASTROTOTARO, *Per l'orme...*, p. 96. L'autrice si spinge anche ad affermare che né F. FOFFANO, *L'«Amadigi di Gaula»...*; né V. FOTI, *L'«Amadigi» di Bernardo Tasso e l'«Amadis»...* si siano posti la domanda se Bernardo lavorò sull'originale o sulla sua traduzione, ma entrambi gli studi mi sembra diano per scontato, proprio sulla scorta delle date, che l'*invenio* è interamente tratta dal testo spagnolo.

principale di Amadigi ed Oriana. Forse la traduzione del Tramezzino ed i successivi ampliamenti influirono proprio nella scelta a favore del romanzesco, perché il gran favor di pubblico che ricevette, paragonato al totale insuccesso di due poemi per certi aspetti affini all'*Amadigi* 'epico' come *L'Italia liberata dai Goti* e il *Giron cortese*, editi nel 1548, non poteva non porre un punto di domanda nel nostro, che aveva già sperimentato come la sua nuova opera non piacesse, non dilettaresse.<sup>37</sup> Tra il '48 ed il '50, infatti, Bernardo aveva già composto almeno dieci libri dell'*Amadigi* «d'una sola attione», come scrive al Varchi:

Io, nel principio che pregato da Don Luigi d'Avila, e Don Francesco di Toledo, mi posi a questa fatica, haveva deliberato di farla d'una sola attione, e proporre la disperazione d'Amadigi, e con episodi e digressioni dire il resto, e in questa strada ne composi dieci libri; ma accorgendomi poi che non haveva quella varietà, che suol dilettere e che da questo secolo, già assuefatto a la forma de' Romanzi, si desidera, conobbi che l'Ariosto non a caso, né per non saper l'arte (come alcuni dicono) ma con grandissimo giudizio accomodandosi al gusto del presente secolo, haveva così disposta l'opera; havendo l'esempio del *Giron cortese* innanzi agli occhi, mi rivolsi a questo camino, il quale trovo più vago, e dilettevole, e non pieno di satietà, e di fastidio.<sup>38</sup>

I dieci libri, o quindici canti che fossero,<sup>39</sup> narrano proprio la «disperazione d'Amadigi», ovvero gli amori di Amadigi ed Oriana, e sono ovviamente desunti dal poema spagnolo, non dalla traduzione italiana, tanto più che Bernardo, segretario del Sanseverino, conosceva e parlava bene lo spagnolo perché il Regno di Napoli era dominio della Spagna; ancora: come nota Corsano,<sup>40</sup> è pressochè certo che la parte relativa ad Amadigi in *Am60* sia interamente desunta, con qualche aggiustamento, da *Am43*, con un procedimento del tutto analogo, ma inverso, rispetto a quello del *Floridante* (di addizione per  $Am60 = Am43 + \text{nucleo Floridante} + \text{nucleo Mirinda}$ ; di sottrazione per  $Fl = Am60 - \text{nucleo Amadigi} - \text{nucleo Mirinda}$ ). A maggior ragione dobbiamo quindi ritenere che il canovaccio di Bernardo fu proprio l'*Amadis*, anche perché il taglio del *Prologo* nell'edizione Tramezzino è di per sé eloquente, mentre le parti cas-

<sup>37</sup> Si ricordi la testimonianza di Torquato nell'*Apologia*, p. 415, per la quale rimando ad *infra*, p. 71.

<sup>38</sup> *BLett.* II, CLIV, pp. 498-504, del 15 luglio 1558.

<sup>39</sup> In *BLett. Cam.* VII, p. 82, scritta ad ignoto da Salerno (quindi *ante* 1547), Bernardo parla non di libri, ma di «canti»: «Io attendo con ogni studio al poema mio, e già ne sono fatti da quindici canti».

<sup>40</sup> V. CORSANO, *L'Amadigi «epico»...*, p. 58 e segg..



sate e aggiunte da Bernardo rispetto alla fonte spagnola sono già operati, in gran parte, prima delle lettere del '43 allo Speroni ed al d'Avila, ai quali dichiara di aver già disteso in prosa tutta la materia e di aver «dato di penna» alle parti «non atte a ricevere ornamento». E le parti espunte sono, appunto, gli episodi comici, quelli 'erotici' (eccetto quelli che evidenziano, per contrapposizione, la castità del protagonista), le lettere che Montalvo immagina scritte da alcuni personaggi e, in maniera sistematica, tutti quegli episodi estrinseci alla trama principale e pertinenti personaggi minori; vengono poi cassate le lunghe e minuziose descrizioni (che, in verità, Bernardo compone *ex novo* di sua mano, focalizzandole, però, sui fenomeni naturali ed atmosferici) e tutti gli episodi di magia nera compiuti da Arcalaus (divenuto, nel poema del Tasso, Archeloro),<sup>41</sup> con una generale riduzione del meraviglioso non ortodosso, comprendendo in questa categoria anche le profezie, che sono «ridotte al minimo indispensabile». Gli inserti più notevoli sono, invece, l'introduzione di numerosi narratori allodiegetici («Io, senza interrompermi, continuo la mia proposizione e tutto ciò che è fuor di essa faccio dire a questa e a quella persona per digressione») e di episodi patetici, che «sfruttano ed enfatizzano la piega sentimentale del discorso montalviano. Abile poeta lirico prima ancora che narratore, Bernardo non si lascia sfuggire quell'eccellenza “nell'affetto” che rappresenterà anche per Torquato il carattere peculiare dell'*Amadìs*, e quindi non solo conserva pressochè intatti i momenti effusivi del poema iberico, ma molto spesso li rielabora, per lo più amplificandoli, ma aggiungendone anche di propri».<sup>42</sup> Nella caratterizzazione di Amadigi, poi, il Tasso amplia notevolmente gli episodi eroici del protagonista che si avvicinano al modello classico (nel canto I, per esempio, inserisce un episodio in cui il Donzello del Mare, novello Ercole appena dodicenne, uccide un leone sotto gli occhi sbalorditi di Oriana) e riduce le imprese fantastiche (per esempio l'uccisione del drago); vengono anche immessi numerosi discorsi di strategia militare (per es., Perione ad Amadigi nel momento in cui lo arma cavaliere) e le rassegne degli schieramenti sul modello omerico, mentre, allo scopo di sottolineare la veridicità della narrazione, sono date precise indicazioni temporali, toponomastiche e geografi-

<sup>41</sup> Riguardo al lavoro compiuto dal Tasso sui nomi si veda la lettera allo Speroni (*BLett.* I, LXXXII): «E perché una delle cose che dura e difficile questa impresa mi facevano parere era l'asprezza e barbarie de' nomi, i quali non altrimenti che scoglio da cauto e approvato nocchiero si deono fuggire, ad alcuni una sillaba levando, a molti altri un'altra aggiungendone, altri del tutto mutando, quanto ho potuto, dolci, sonori e degni della compagnia dell'altre voci mi sono ingegnato di renderli». La stessa cosa è ribadita poi al D'Avila (*BLett.* I, XCIX).

<sup>42</sup> V. CORSANO, *L'Amadigi «epico»...*, p. 66.

che (prima tra tutte l'identificazione di Gaula con la Francia che, secondo il Gasparetti e contro l'opinione generale, corrisponderebbe a verità). Predomina infine nettamente, rispetto al poema spagnolo, «il meraviglioso in funzione decorativa», perché Bernardo inserisce spesso di sua mano «elementi magici o fantastici che contribuiscono a creare un'atmosfera di sogno»<sup>43</sup> (navi fatate, tritoni, ninfe, animali coloratissimi «mai visti prima»): così i tre sogni premonitori presenti nel modello sono cassati (l'unico che rimane è quello di Brisenna, che è anche l'unico dell'*Amadis* investito di una precisa funzione strutturale), ma Bernardo ne crea sette di sua fantasia che hanno funzione del tutto opposta: trasportano il personaggio in una dimensione idillica e rassicurante, talvolta risolutoria di conflitti altrimenti insanabili.<sup>44</sup> Come ben si vede, sono tutte modifiche che vanno in direzione di un innalzamento epico-lirico della fonte e che combinano la volontà tassiana di scrivere un poema “sulle orme degli antichi” con la sua naturale inclinazione lirico-elegiaco-fantastica.

La maggior differenza rispetto al testo spagnolo è però proprio lo *status* dell'opera, innanzi tutto perché molte sono «le fila che si tendono e si raccolgono variamente»<sup>45</sup> nel corso della lunga narrazione e che hanno origine dall'azione principale degli amori di Amadigi ed Oriana, contrariamente all'unità cercata da Bernardo attorno a questo fulcro. Ma c'è poi di più: il Montalvo inserisce il suo *Amadis* tra le prose storiografiche della terza specie e la definisce «historia fengida»,<sup>46</sup> storia favolosa; ma propone poi, per tutti e tre i tipi analizzati, un criterio di uguaglianza che si fonda sull'utile e l'insegnamento morale: le storie fittizie sono quelle né vere né verisimili, oppure quelle fondate su un piccolo lacerto di verità, ma narrato come al di fuori dell'ordine naturale delle cose; all'interno di questa distinzione vi è poi una gerarchia interna («non osando affrontare con il mio debile ingegno l'impresa nella quale si cimentarono i più sapienti tra i saggi [...]»), «altri ve ne furono, di

<sup>43</sup> V. FOTI, *L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadis...*, p. 186.

<sup>44</sup> Mi sono servita, per questa concisa rassegna delle differenze tra *Amadis* ed *Amadigi*, del saggio di V. FOTI, *L'Amadigi di Bernardo Tasso e l'Amadis...* Per la bibliografia completa attinente al rapporto tra le due opere, vd. nota 27.

<sup>45</sup> G.R. DE MONTALVO, *Amadigi...*, *Introduzione*, p. XX.

<sup>46</sup> V. CORSANO, *L'Amadigi «epico»...*, p. 51, mette in evidenza come il termine «istoria favolosa», utilizzato da Torquato nel passo dell'*Apologia* in cui tratta dell'*Amadigi* (p. 416) sia la traduzione letterale dell'«historia fengida» utilizzato dal Montalvo, avvalorando l'ipotesi da noi avanzata di una conoscenza diretta e matura del testo spagnolo da parte di Torquato. Corsano, inoltre, propone l'eventualità che Bernardo attribuisca al termine «istoria», utilizzato nelle citate lettere allo Speroni ed al d'Avila, «una precisa intenzionalità retorica», e non il senso generico di “materia”, “favola”.

più bassa lega [...]»), ma ciascun tipo di storia è sullo stesso piano rispetto al giovamento che può recare all'animo ed agli insegnamenti che ciascuno può ricavare:

Altri ve ne furono, di più bassa lega, tra gli scrittori, che non soltanto non edificarono la propria opera su un fondamento di verità, ma appena appena su una traccia di essa. Costoro son quelli che composero storie fittizie in cui si trovano cose meravigliose al di fuori dell'ordine naturale, e che a buon diritto dovrebbero essere considerate e chiamate meglio frottole che cronache. Ma [...] che cosa ricaveremo dagli uni e dagli altri che possa procurarci qualche giovamento? Di sicuro, a quel ch'io credo, nient'altro che buoni esempi e gli insegnamenti più vicini alla nostra salvazione, poiché, se è consentito che sia impressa nei nostri cuori la grazia dell'Altissimo nostro Signore, per accostarci ad essa possiam servirci di quelli come di ali che sollevino le nostre anime fino all'altezza della gloria per la quale furono create. E io, considerando tutto questo e desiderando che di me rimanga almeno l'ombra d'un ricordo, non osando affrontare con il mio debile ingegno l'impresa nella quale si cimentarono i più sapienti tra i saggi, mi decisi a pormi tra quelli, citati da ultimo, che scrissero di cose più leggere e di minor peso [...]. I quali cinque libri, sebbene ora fossero considerati più frottole che cronache, una volta emendati, sono tutti pieni di buoni esempi e ammaestramenti che [...] tanto i cavalieri giovinetti quanto i più anziani potranno trovarvi ciò che meglio a ciascun conviene; e se per caso malaugurato in quest'opera modestamente ordinata avesse a notarsi qualcuno di quegli errori che né la legge umana né quella divina ammettono, ne domando fin d'ora perdono con tutta umiltà, poiché, siccome accetto e credo fermamente tutto ciò che Santa Madre Chiesa comanda, ne sarà stata causa piuttosto la scarsa sapienza che la volontà.

L'operazione di emendamento e correzione condotta dal Montalvo conferisce alle diverse redazioni antiche della storia di Amadigi (almeno tre, secondo il Gasparetti) un'omogeneità, ma soprattutto un carattere di possibilità fondato sui «buoni esempi», sugli «ammaestramenti»: l'insegnamento morale è, infatti, al centro della scrittura e dell'interesse montalviano, quasi che l'*Amadis* volesse configurarsi come il manuale del perfetto cavaliere ed Amadigi l'eroe e l'amante senza incrinature. Gli amori, le gioie, i dolori e le gelosie di Amadigi ed Oriana sono cardine della narrazione e simbolo della assoluta fedeltà in amore: i due giovani si innamorano ardentemente non appena si vedono all'età di dodici anni ed Amadigi deciderà di farsi armare cavaliere per riscattare i suoi presunti natali ignoti (mentre poi scoprirà di esser figlio del re di Francia Perione – cosa che i lettori già sanno perché l'*Amadis* si apre con gli amori illegittimi di Perione ed Elissena da cui nascerà Amadigi; Elissena poi diverrà sua moglie legittima, mentre Oriana è figlia del Re d'Inghilterra Lisuar-te): il desiderio di gloria nasce in lui, quindi, in prima istanza dalla volontà di

amare e sposare Oriana. Egli diviene l'esempio puro di cavalier cortese, ma è completamente alieno da qualsiasi amore galante e mai, nel suo peregrinare, mancherà alla fedeltà verso la sua donna: esempio paradigmatico è la prova dell'«arco dei leali amatori», nell'Isola Ferma, tentata per moltissimi anni dai più famosi cavalieri erranti e superata soltanto da Amadigi, proprio in virtù della sua lealtà verso Oriana.

Bernardo mantiene, nel suo poema, i due aspetti principali del testo spagnolo: l'intenzionalità didascalica e la necessità del messaggio etico, ma anche un intreccio che predilige nettamente il filone degli amori a quello delle armi. Su questa base anche i caratteri peculiari di Amadigi-personaggio trapassano tutti nell'eroe tassiano, la cui vita rappresenterà «una perfetta azione d'un uomo» dalla fanciullezza fino alle gesta eroiche della maturità» (come nel testo spagnolo; in *Am60*, invece, l'azione comincerà *in media res*): la sua parabola esistenziale dovrà, infatti, «sotto alcuno favoloso velame e misterio, con chiari raggi di parole e con lucidissimi lumi di sentenze, qualche profittevole ammaestramento nascondere, e in questo modo insegnar parimente e dilettere gli animi».47 Attraverso l'*inventio* didascalica e allegorica, quindi, l'insegnamento morale ed umano; attraverso l'*elocutio* lo stile «grave e ornato» e, dunque, il diletto («Che come il muovere e l'insegnare sono frutti d'invenzione, così il diletto si dee dire opra della oratoria elocuzione»); nella *dispositio* l'imitazione degli antichi ed il rispetto delle regole aristoteliche: l'unità intesa come inquadratura fissa sul protagonista, narrazione continuata *ab ovo* ma 'complicata' da episodi secondari narrati per digressione e sfasamenti temporali.

Guardare ad Aristotele all'altezza del '43 è decisamente un'intuizione precorritrice dei tempi, sia pur di pochi anni. La *Poetica* circolava tra gli umanisti tradotta in latino da Giorgio Valla fin dal 1498, mentre la prima traduzione in volgare arriverà nel 1548 ad opera del Robortello.48 Nel 1529 il Trissino dava alle stampe la propria *Poetica* e le *Rime*, avendo già concluso la *Sofonisba* probabilmente intorno al 1515, mentre *L'Italia liberata dai Goti* era in piena gestazione e vedrà la luce anch'essa nel 1548.49 L'«aristotelismo» del Tasso è comunque

47 *BLett.* I, XCIX, al D'Avila.

48 F. ROBORELLO, *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Firenze, Torrentino, 1548.

49 G.G. TRISSINO, *La poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, Venezia, Gianicolo, 1529; *Rime*, Vicenza, Tolomeo, 1529; *Sofonisba*, probabilmente pubblicata a Venezia da Gregorio de Gregori tra il 1515 e il 1521; *L'Italia liberata dai Goti*, Roma, Valerio e Luigi Dorici 1547 (i primi nove libri); Venezia, Gianicolo, 1548. L'edizione da noi utilizzata è quella pubblicata in *Parnaso italiano*, Venezia, Antonelli, 1835-41.

ben diverso da quello del letterato vicentino, non ha quel sapore integralista e dogmatico ed è fortemente temperato dall'*Ars poetica* oraziana: anzi, credo che per il Tasso si possa ipotizzare un classicismo ed una assimilazione della lezione degli antichi maturata più attraverso la lettura diretta e variegata, poi interiorizzata negli anni, che attraverso lo studio metodico della poetica che sottostà quelle opere classiche. Si parla spesso di una posizione 'eclettica' di Bernardo a questo riguardo, perché non vi è un modello teorico unico che egli utilizzi e porti avanti coerentemente; nelle *Lettere* i riferimenti spaziano dall'*Odissea*, alla *Metamorfosi*, all'*Iliade*, all'*Eneide*, alle *Odi* e all'*Ars poetica* di Orazio, a Pindaro, ai lirici e ai tragici greci, mostrandoci davvero una cultura poliedrica e onnivora, che si nutre di suggestioni, ricordi, immagini, suoni, metafore eterogenee, che accanto ai classici non disdegnano i 'padri' del volgare: Petrarca, Dante, Boccaccio, Ariosto.

E proprio da questa "mistura" di *input* e suggestioni nasce l'*Amadigi*, come tra le righe afferma anche Torquato nella sua *Apologia* (in verità riferendosi ad altro, p. 420):

Né dee questa esser detta confusione, perché nella confusione ciascuna cosa perde la sua forma e non n'acquista alcun' altra; ma più tosto mescolanza, per la quale l'istoria ha perduto la forma dell'istoria, e presa quella della poesia, che non prenderebbe giamai, s' ella con la poesia non si mescolasse. E perché niuna cosa è più soave della mistura, il poema di mio padre è molto soave, anzi soavissimo, perché, oltre a tutte le misture è soavissima quella della favola e dell'istoria.

Anche per questo, probabilmente, Bernardo è l'unico letterato dell'età di mezzo' tra Ariosto e Torquato a far seguire la teoria alla prassi, a non sentire l'esigenza di una definizione teorica del genere epos-romanzo e di una norma cui attenersi preventiva alla scrittura:<sup>50</sup> solo a ridosso della stampa dell'*Amadigi* (1556) comincia il lungo carteggio con il Giraldi e gli altri amici (Girolamo Molino, Dionigi Atanagi, Vincenzo Laureo, Francesco Bolognetti, Girolamo Ruscelli) e riprende quello con lo Speroni (1557), alla ricerca di una definizione per la propria opera, ovvero quell'"animale misto" (e che, a dire il vero, rischia quasi di essere la mostruosa figura oraziana) che è l'*Amadigi* romanzesco, che trova la sua ragion d'essere tra l'esperimento *Amadigi* 'epico' e l'esperimento *Floridante*.

<sup>50</sup> Rimando, per questo aspetto, agli studi di S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche Rinascimentali*, Napoli, Vivarium, 1996; *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; *Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e critica», XXV (2000), pp. 3-39.

## 2) LA 'RIFORMA ROMANZESCA' E L'*AMADIGI* 'MOLTEPLICE' (1549-'60)

Con l'anno 1548, però, nel Tasso cambia qualcosa, di riflesso a ciò che stava avvenendo nel panorama contemporaneo, ovvero l'inizio di un serrato dibattito tra gli intellettuali intorno alla teorizzazione del genere epico-cavalleresco, che si protrarrà per tutto il secolo e sfocierà, nel '600, nella *Querelle des anciens e des modernes*.

Tra il 1548 ed il 1570 circa vengono pubblicate una serie di opere che sembrano dividersi tra il modello ariostesco e quello aristotelico: la necessità di una norma poetica univoca che riuscisse a portare il volgare all'altezza delle lingue classiche rintraccia nella *Poetica* di Aristotele un canone abbastanza uniforme ed univoco (nonostante i problemi filologici e, di conseguenza, esegetici che essa pone per la sua frammentarietà e che darà adito a diverse interpretazioni), mentre l'intuizione che il patrimonio che la nuova lingua aveva accumulato dal suo nascere non potesse essere rinnegato e fosse più aderente alle esigenze ed ai gusti del tempo, conduce alla volontà di statuire una poetica per il romanzo cavalleresco, che ancora sembrava carente di organiche premesse teoriche. Il rinnovato interesse per lo stagirita porta alla pubblicazione di numerose traduzioni dal greco della *Poetica*, della *Retorica* e dei commenti latini e volgari alla *Poetica*, i primi ad opera del Robortello, del Maggi e del Vettori,<sup>51</sup> i secondi del Castelvetro e del Piccolomini,<sup>52</sup> mentre, sempre nel 1548, il Trissino dava alle stampe *L'Italia liberata dai Goti*,<sup>53</sup> l'Alamanni il *Girone il cortese*<sup>54</sup> – tentativo misto tra poema e romanzo cavalleresco affine per certi aspetti all'*Amadigi* 'epico' – e cominciava lo scambio epistolare tra il Giraldis e il Pigna sulla definizione del genere romanzo 'in difesa dell'Ariosto', il cui esito finale

<sup>51</sup> F. ROBOTTELLO, *Francisci Robortelli Vtinensis...* (cit. nota 48); V. MAGGI, *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis librum de poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venezia, Valgrisi, 1550; P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Firenze, Giunta, 1560. I commenti del Robortello e del Vettori sono presenti tra i «postillati barberiniani» di Torquato (cfr. A.M. CARINI, *I postillati «barberiniani» del Tasso*, in «Studi tassiani», XII, 1962, pp. 97-110), mentre quello del Maggi è un punto di riferimento costante per le postille al commento del Piccolomini (cfr. G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica»...*, p. 9).

<sup>52</sup> L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro*, Vienna, Stainhofer, 1570; A. PICCOLOMINI, *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Giovanni Guarisco & compagni, 1575.

<sup>53</sup> G.G. TRISSINO, *L'Italia liberata dai Goti...* (cit. nota 49).

<sup>54</sup> L. ALAMANNI, *Girone il cortese*, Caldeio, Parigi, 1548. L'edizione da noi utilizzata è quella pubblicata in *Parnaso italiano*, Venezia, Antonelli, 1835.

saranno il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* e *I Romanzi*, entrambi del 1554:<sup>55</sup> fin dalle sue prime manifestazioni il dibattito si rivela polare, ma ciò che a noi importa rilevare, senza addentrarci troppo in un terreno spinoso e complesso, è che questa polarità è più dichiarata che effettiva, più fondata su dei principi astratti che sulla concreta sperimentazione pratica, tanto che i tentativi di conciliazione andranno ben al di là della dottrina cui si ispirano.

Sul versante teorico, per avere un quadro più completo, alla *Poetica* di Aristotele, ai *Discorsi* del Giralaldi e del Pigna, bisogna aggiungere altre opere fondamentali nella codificazione dei generi: la *Poetica* del Trissino, stampata per la prima volta nel 1529 e completata nel 1562,<sup>56</sup> i *Dialoghi* dello Speroni *Delle lingue, Della Retorica, Della Istoria e Sopra Virgilio*, del 1542 ed i suoi «Trattatelli» *Dell'arti liberali, sopra l'Ariosto, De' Romanzi, Della poesia, Della imitazione e Intorno all'Istoria*, della fine degli anni '50;<sup>57</sup> *Gli Eroici* e la *Poetica oraziana* del Pigna;<sup>58</sup> il *Dialogo liber* del Sigonio,<sup>59</sup> la *Poetica* del Minturno,<sup>60</sup> i *Discorsi dell'arte poetica* di Torquato (1562-64). Ma l'adesione all'una o all'altra 'corrente' (soprattutto per i teorizzatori del romanzo) non si traduce affatto in una univoca normazione, perchè le singole questioni dibattute si aggrovigliano spesso tra di loro nel tentativo di un'avvicinamento e nel richiamo costante ad Aristotele, per appuntarsi spesso su minuziose definizioni<sup>61</sup> che possono facilmente stravolgere il modello a seconda della prospettiva da cui lo si guardi.

<sup>55</sup> G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi di M. Giovanbattista Giralaldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altre maniere di poesia*, Giolito, Venezia, 1554. L'edizione da noi utilizzata è quella a cura di C. Guerrieri Crocetti, in G.B. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, Milano, Marzorati, 1973; G.B. PIGNA, *I Romanzi*, Valgrisi, Venezia, 1554: citiamo da G.B. PIGNA, *I Romanzi*, edizione critica a cura di S. Ritrovato, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX*, dispensa CCLXXXIX, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.

<sup>56</sup> G.G. TRISSINO, *La poetica di M...* (cit. nota 49); *La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino. All' illustriss. e reuerend. cardinale di Ara's*, Venezia, Arrivabene, Andrea Bonadio, Giovanni & Farri, Domenico & C., 1562.

<sup>57</sup> S. SPERONI, *I dialogi di Messer Sperone Sperone*, Venezia, Manuzio, 1542. I «Trattatelli» sono appunti manoscritti dello Speroni, che si leggono ora nel vol. V delle *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' manoscritti originali*, voll. I-V, a cura di N. dalle Laste-M. Forcellini, Venezia, Occhi, 1740 (ristampa anastatica a cura di M. Pozzi, Roma, Vecchierelli, 1991, che è l'edizione da noi utilizzata); i *Dialoghi* si trovano nei Voll. I-II.

<sup>58</sup> G.B. PIGNA, *Gli Eroici*, Venezia, Sansovino, 1561; *Ioaan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venezia, Valgrisi, 1561.

<sup>59</sup> C. SIGONIO, *De dialogo liber*, Venezia, Ziletti, 1562.

<sup>60</sup> *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno*, Venezia, Valvassori, 1563.

<sup>61</sup> Tenterò di dare una breve e concisa rassegna dei punti nevralgici su cui si sofferma la codificazione. Definizione di: genere epico\eroico\romanzo; favole finte\vere; materia stori-

E le cose si complicano ancor più sul versante poetico, dove abbiamo un'altrettanto imponente proliferazione di 'tentativi' epico-romanzeschi, ma connotata da un'ulteriore, problematica discrasia tra teoria e prassi, come se vi fosse una generale difficoltà a liberare la scrittura dalla griglia teorica cui si fa riferimento, come se lo sforzo di coerenza razionale e la tensione ad una codificazione preventiva che neutralizzi critiche, obiezioni, censure, arrivi a cristallizzare la fantasia e la libertà inventiva in forme logore e stereotipate e conduca alla nascita di una moltitudine di 'animali misti': così le due opere dei più strenui difensori dell'Ariosto, *L'Hercole* del Gibaldi (pubblicato incompleto in ventisei canti nel 1557)<sup>62</sup> e *L'Eroico* del Pigna (1661)<sup>63</sup> sono molto più 'epici' dell'*Amadigi* del '60 e del *Floridante* (1663-'69, incompiuto), ma per certo aspetti anche *Dell'amor di Marfisa* del Cataneo (pubblicato incompleto nel 1662) e del *Rinaldo* del 'Tassino' (1662); abbiamo poi il *Costante* del Bolognetti (1665),<sup>64</sup> *L'Avarchide* dell'Alamanni (pubblicata solo nel 1570, ma circolante già intorno al '56),<sup>65</sup> *La cristiana vittoria marittima* (1572) e *La vita di S. Tommaso D'Aquino* (inedito),<sup>66</sup> tentativi di fondazione dell'epica cristiana da parte del Bolognetti.

Molte di queste opere non vedranno mai la luce, perché spesso la discrasia tra teoria e prassi cui abbiamo accennato condurrà al rifiuto postumo delle opere (*Girone il cortese*; *Rinaldo*), all'esitazione nella pubblicazione (*L'Avarchide*, *Il Costante*; *La vita di S. Tommaso D'Aquino*), alla brusca interruzione durante la composizione (*L'Hercole*; *L'Eroico*; *Dell'amor di Marfisa*; il *Floridante*, ai quali si

ca\antica\romanza; molteplicità\unità di azione e di eroe; narrazione *ab ovo*\in medias res; continuata\spezzata, con la relativa *quaestio* riguardo ai «principii morali» dei canti; vero\verosimile\meraviglioso; intervento divino pagano\cattolico; liceità delle «negromazie»; meraviglioso ortodosso\non ortodosso; fine morale-didattico\edonistico-dilettevole dell'opera d'arte; l'aderenza tra *res* e *verba* a livello dell'*elocutio*; la scelta delle voci, delle rime, delle figure retoriche; l'uso dell'ottava rima\verso sciolto, dell'*enjambment* e dei «versi franti»; l'imitazione degli antichi: *emulatio*\imitatio.

<sup>62</sup> G.B.GIBALDI CINZIO, *Dell'Hercole canti ventisei*, Modena, De Gadaldini, 1557.

<sup>63</sup> G.B. PIGNA, *L'Eroico*, pubblicato in appendice a *Gli Eroi*, cit.

<sup>64</sup> F. BOLOGNETTI, *Il Costante*, Nicolino, Venezia, 1565 (in otto libri) e Rossi, Bologna, 1566 (in sedici libri): l'edizione completa, in venti libri, non verrà mai pubblicata, ma se ne conserva il manoscritto a Toledo. L'edizione da noi utilizzata si trova in *Parnaso italiano*, Venezia, Antonelli, 1839.

<sup>65</sup> L. ALAMANNI, *Avarchide*, Giunti, Firenze, 1570; l'edizione da noi utilizzata è in *Parnaso italiano*, Venezia, Antonelli, 1841. L'opera circolava, però, già intorno al '56, come ci è testimoniato dallo stesso Bernardo nel carteggio con il Gibaldi, del quale discuteremo tra breve.

<sup>66</sup> F. BOLOGNETTI, *La vita di S. Tommaso D'Aquino*, inedita ma ascrivibile al 1570; *La cristiana vittoria marittima*, Benacci, Bologna, 1572.



potrebbero aggiungere *Il Gottifredo* e il *Gierusalemme* di Torquato e finanche la *Gerusalemme Liberata*): solo *L'Italia liberata dai Goti* e l'*Amadigi* furono pubblicate e non rinnegate, ma non per questo il poema di Bernardo sfugge al fenomeno: nel passaggio di *status* da epico a romanzesco, nella ventennale gestazione, nella caratura enciclopedica, nella precisa volontà di 'assecondare la volontà dei tempi', di unire antichi e moderni, utile e diletto, echi, tradizioni e spunti letterari diversi... insomma: in questa mistura che cerca un'armonia, l'*Amadigi* è l'emblema più chiaro della difficoltà del medio cinquecento a districarsi dai cavilli che lui stesso si è creato... ed ancor più paradigmatico di questo atteggiamento sarà, poco più tardi, l'intera vicenda esistenziale e letteraria di Torquato.

Sfortunatamente le testimonianze del passaggio al romanzesco sono pochissime e coincidono con quelle relative all'*Amadigi* 'epico',<sup>67</sup> escludendo ovviamente le lettere allo Speroni ed al D'Avila: sono, quindi, il frammento contenuto nel Codice Oliveriano, la lettera al Varchi del 1558,<sup>68</sup> la *Prefazione* all'*Amadigi* di Lodovico Dolce ed il passo dell'*Apologia della Gerusalemme Liberata*; non abbiamo, poi, nemmeno testimonianze epistolari, perchè il *Volume Primo* delle *Lettere* fu pubblicato nel 1549, proprio nel momento in cui avveniva la riforma, mentre il *Volume secondo*<sup>69</sup> si apre con missive del '52 nelle quali

<sup>67</sup> Già cit. p. 50.

<sup>68</sup> *BLett.* II, CLIV, pp. 498-504, del 15 luglio 1558 (già cit. a p. 59).

<sup>69</sup> B. TASSO, *Le lettere di m. B. T. intitolate a monsignor d'Aras*, Vinegia, nella bottega d'Erasmo di Vincenzo Valgrisi, 1549; il volume è diviso in due libri: 215 lettere «familiari» con dedica a Monsignor d'Aras, 91 lettere scritte per conto dei diversi principi in qualità di segretario, con dedica a Ferrante Sanseverino. A questi si aggiunse poi un altro libro nel 1557 (*Li due libri delle lettere di m. B. T., alli quali nuovamente s'è aggiunto il terzo libro*, Venezia, Vincenzo Valgrisi e Baldessar Costantini, 1557) ed un quarto nel 1559: *I tre libri delle lettere di messer B. T. alli quali nuovamente si è aggiunto il quarto libro*, Venetia, P. Gironimo Giglio, e compagni, 1559.

*Delle lettere di Bernardo Tasso secondo volume. Nuovamente posto in luce con gli argomenti per ciascuna lettera e con la tavola dei nomi delle persone a chi le sono indirizzate*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560. I due volumi sono connotati da una «palese difformità» (l'espressione è di A. CHEMELLO, *I «sentieri della poesia»*). *La protostoria dell'Amadigi nelle lettere di Bernardo Tasso*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, Milano, Guerini studio, 1998. Gli aspetti fondamentali di tali difformità sono da lei attentamente analizzati nella esauriente *Introduzione* al *Volume secondo* delle *Lettere*, rist. anast. dell'ed. Venezia, Giolito, 1560, Bologna, A. Forni, 2002, pp. VII-XXV, da cui sono tratte le citazioni di questa nota) e da una struttura bipartita che rispecchia i due aspetti fondamentali e complementari della figura umana del Tasso, divisa tra *negotium* ed *otium*, tra il suo essere cortigiano e poeta: mentre le lettere del *Volume secondo* trattano principalmente di questioni letterarie per lo più relative alla revisione del poema e sono quindi *documentum*, «connotative», «sature di informazioni concrete» e marcate dalla «presenza costante dei deittici spazio-temporali strettamente relati al *sensus*» (p.

non si fa menzione del poema, eccetto una indirizzata allo Speroni dove Bernardo si duole «di non aver un ingegno fertile e fecondo, che da ogni picciola cosa sapessi pigliar occasione, e soggetto», per poi affermare: «Io attendo con ogni diligentia a condur a fine questa mia già tanto tempo cominciata fatica, la quale è impossibile, che risponda a l'aspettatione, che n'ha il mondo, poi che l'ho fatta tanto desiderare»:<sup>70</sup> questa dichiarazione lascia aperto un punto di domanda, ovvero se la dichiarazione di essere prossimo alla fine del poema fosse un modo per 'scusarsi' con lo Speroni dell'ormai decennale gestazione, oppure se fosse veritiera: il che, però, porterebbe a posticipare la data della riforma romanzesca al 1552 inoltrato, tanto più che tra il '47 ed il '53 Bernardo si trovò esule a vagare per le corti d'Italia e d'Europa, come ci dimostra questa stessa lettera scritta da Parigi; ma è difficilmente credibile che egli avesse ampliato di due terzi la *fabula* in appena 5 o 6 anni (1552-57 circa), a fronte di un decennio per il nucleo Amadigi-Oriana.

Le testimonianze sopracitate, comunque, concordano tutte e sono tutte di fondamentale importanza, perché ciascuna mette in luce una sfumatura differente: avendo già citato la lettera al Varchi per la parte che ci interessa, riporterò qui distesamente il passo dell'*Apologia* in quanto, scritta da Torquato, aggiunge un solido tassello al discorso che abbiamo avviato sulla dipendenza poetica tra padre e figlio (e tornerò, infatti, più volte sulla parte iniziale dell'*Apologia* nel corso del presente studio):

Sappiate, dunque, ch'essendo mio padre nella Corte di Spagna per servizio del principe di Salerno suo padrone, fu persuaso da i principali di quella Corte a ridurre in poema l'istoria favolosa dell'Amadigi; la quale, per giudizio di molti e mio particolarmente, è la più bella che si legga fra quelle di

XXII), il *Volume Primo* «possiede già le marche distintive che lo predisporranno ad un proficuo ri-uso come “libro di un segretario”. A questo libro si ricorrerà, infatti, per tutto il Cinquecento (e nei secoli successivi), con l'intenzione di riprodurre un “saggio” o uno “specchio” di “autori eccellenti” nella prosa letteraria, fino alla *Crestomazia* leopardiana» (p. XII); esso diviene quindi *monumentum*, assumendo una «funzione modellizzante» anche come *modus scribendi*, mentre «gli enunciati perdono in referenzialità (assenza di datazione, di luoghi di partenza, spesso degli stessi destinatari) guadagnando nella formalizzazione del discorso». Non è, perciò, un caso che mentre il *Volume secondo* conobbe solo altre due edizioni nel corso del Cinquecento (*Il secondo volume delle lettere di m. B. T. nuovamente posto in luce con gli argomenti per ciascuna lettera et con la tavola de i nomi delle persone a chi le sono indirizzate*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574; Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1575), il *Volume primo* fosse ristampato ben ventiquattro volte (si veda la *Bibliografia delle opere di Bernardo Tasso* da noi proposta, ma anche la *Bibliografia in Le «carte messaggere», Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981) e che, a partire dall'edizione del 1570, il frontespizio recasse il titolo: *Lettere di messer B. Tasso utili non solamente alle persone private ma anco a secretari de' principi per le materie che vi si trattano e per la maniera dello scrivere* [Venezia, Iacopo Sansovino veneto, 1570].

<sup>70</sup> *BLett.* II, XVI, pp. 55-57, a S. Speroni, da Parigi, del 19 dicembre 1552.

questo genere, e forse la più giovevole; perché nell'affetto e nel costume si lascia a dietro tutte l'altre, e nella varietà degli accidenti non cede ad alcuna che da poi o prima sia stata scritta. Avendo, dunque, accettato questo consiglio, sì come colui che ottimamente intendeva l'arte poetica, e quella particolarmente insegnataci da Aristotele, deliberò di far poema d'una sola azione, e formò la favola sopra la disperazione d'Amadigi per la gelosia d'Oriana, terminando il poema con la battaglia fra Lisuarte e Cildadano; e molte dell'altre cose più risguardevoli avvenute prima, o dopo succedute, narrava negli episodi o nelle digressioni che vogliam chiamarle. Questo fu il disegno, del quale alcun maestro dell'arte no 'l poteva far miglior, né più bello. Ma finalmente, per non perder il nome di buon cortigiano, non si curò di ritener a forza quello d'ottimo poeta; e udite come. Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; ma nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse poco dilettevole per sua natura, non per difetto d'arte che egli avesse: perciò che egli l'aveva trattata in modo che l'arte non poteva riprendersi; e di questo non s'ingannava punto. Ma forse gli sarebbe bastato quello che bastò prima ad Antimaco Colofonio, a cui Platone valeva per molti, se 'l principe non avesse aggiunto il suo commandamento a la commune persuasione: laonde convenne ubidire, ma co 'l cor mesto e con turbato ciglio;<sup>71</sup> perciò ch'egli ben conosceva che il suo poema perdeva con l'unità della favola molto di perfezione. Non disperò nondimeno di ritenersi il nome di grande e di buon poeta, e quel che egli non aveva disperato, ricercò con molta fatica; né si spaventò per la nuova gloria dell'Ariosto, né per la grazia che egli ebbe fra principi, fra cavalieri e fra donne; la quale (come disse alcuno) poteva ascondere tutti i suoi difetti, s'egli n'aveva alcuno; ma conobbe mio padre giudiziosamente quello che in questa maniera di poemi era conveniente, e l'adempì felicemente. Perché quantunque questi, che son detti romanzi, non sian differenti di spezie da i poemi epici o eroici, come io scrissi prima di ciascuno, vivendo mio padre, al quale lessi le cose scritte; nondimeno molte sono le differenze accidentali.<sup>72</sup>

Ma il documento più significativo del mutato assetto strutturale è sicuramente il confronto tra la proposizione dell'*Amadigi* 'epico', così come ci è tramandata dal Codice Oliveriano (e pubblicata dal Corsano nel suo saggio più volte citato), e quella dell'*Amadigi* a stampa del '60: primariamente perché sono entrambe di mano di Bernardo e non dobbiamo quindi porci il problema di quale sia l'apporto del commentatore; secondariamente perché il proemio è luogo topico che «racchiude in sé tutta l'opera», e la cura con la quale Bernar-

<sup>71</sup> La citazione, probabilmente inesatta perché ripresa a memoria, è eco petrarchesco di *Trionfi, Triumphus cupidinis* II 57: «ma col cor tristo e con turbato ciglio»; ma forse qui Torquato allude variamente all'*Amadigi*: cfr, per esempio, XV, 26 6: «Col cor dolente e con turbato ciglio», ma si veda per gli innumerevoli usi di espressioni analoghe a questa *infra*, cap. VI, pp. 302-303.

<sup>72</sup> T. TASSO, *Apologia...*, pp. 415-16 (la parte subito seguente è cit. nel cap. III, p. 101).

do si dedicò alla prima stanza è ampiamente documentata dai carteggi con il Giraldi e lo Speroni, che analizzeremo nel capitolo successivo:

### *Amadigi 1543*

L'amorose fatiche e i lunghi affanni  
de l'ardito figliuol di Perione,  
del cui valor dopo mille e mill'anni  
ancor si maraviglian le persone;  
mentre dietro al desio spiegando i vanni  
sospirò del suo amor l'alta cagione  
cantar vorrei con sì ben colto stile,  
che l'udisse Garona e Battro e Thile.

E prima come il tenerello volto  
lagrime giovanette le bagnaro  
e'l fanciulletto cor ch'andava sciolto  
amor e due begli occhi li legaro  
come colei, che ne' bei lacci avvolto  
l'avea con nodo prezioso e caro  
da quell'istesso stral punta e ferita  
tanto l'amò quanto durò la vita.

Poi come valoroso cavaliere  
con l'ardir, con la mano e col consiglio  
a l'immortalità s'apre il sentiero  
rompendo a'Regi, a' Imperatori il ciglio  
fin che l'obietto del suo bel pensiero  
dopo sì lungo e sì penoso exiglio  
si guadagnò con tante excelse spoglie  
e l'amata Oriana ebbe per moglie.

### *Amadigi 1560*

L'excelse imprese e gli amorosi affanni  
del Principe Amadigi e d'Oriana,  
il cui valor dopo tanti e tant'anni  
ammira e'nchina ancor l'Austro e la Tana  
e d'altri Cavalier, ch'illustri inganni  
fecero al tempo, e la sua rabbia vana;  
cantar vorrei con sì sonoro stile  
che l'udisse Ebro, Idaspe e Battro e Thile.

Ma chi darà favor al canto mio;  
e Cigno mi farà bianco e canoro  
tal che furor del tempo invido e rio  
romper non possa il mio gentil lavoro;  
ma tratto a forza da l'oscuro oblio  
lo serbi eternità nel suo tesoro;  
e viva sempre in bocca de le genti,  
mentre durerà 'l Cielo e gli elementi?

Santa Madre d'Amor, il cui bel raggio  
serena l'aria, e 'l mar turbato acqueta;  
senza cui fora il mondo ermo, selvaggio,  
sterile e privo d'ogni cosa lieta  
al cui vago apparir non sente oltraggio  
il mondo di maligno, empio pianeta;  
anzi ride ogni piaggia, ogni pendice  
del tuo largo favor fatta felice

La sostanziale diversità è davvero emblematica della differente tipologia narrativa che Bernardo decide di adottare: nella seconda redazione vorrebbe cantare (e la formula ottativa, in entrambi i casi, è scelta piuttosto insolita) «con sonoro stile» piuttosto che con «ben colto stile», «l'excelse imprese e gli amorosi affanni», dando quindi la priorità alle gesta eroiche, laddove nella prima redazione queste non erano nemmeno nominate in prima istanza, ma demandate alla terza strofa, seguendo coerentemente il modello spagnolo che le faceva discendere dall'amore per Oriana. In *Am43* tutto proviene dal sentimento amoroso, che provoca le fatiche e gli affanni del protagonista, nominato solo con una perifrasi («l'ardito figliuol di Perione»), che fornisce ai lettori indicazioni dei suoi natali illustri, mentre nell'*Amadis* l'antefatto era narrato nell'*Introduzione*, dove gli amori illegittimi del re e della futura regina erano e-

spliciti), e mai direttamente, mentre in *Am60* la coppia Amadigi-Oriana è già unita inscindibilmente nel secondo verso: la stessa Oriana, nel rispetto assoluto della focalizzazione sul protagonista, in *Am43* è nominata solo nell'ultimo verso della terza ottava, a chiudere la proposizione: perché questa, nella prima redazione, occupa ben tre stanze, scandendo la «perfetta azione di un uomo», dalle prime lacrime fanciulle alle imprese ardite di valoroso cavaliere, che si consacra all'immortalità «con la mano e col consiglio» nell'unico intento di sposare la sua amata (e mi sembra superfluo ricordare l'*incipit* della *Liberata*: «Canto l'arme pietose e 'l capitano | che 'l gran sepolcro liberò di Cristo. | Molto egli oprò co 'l senno e con la mano, | molto soffrì nel glorioso acquisto»): dunque narrazione *ab ovo*, non *in media res* come in *Am60*, inquadratura fissa sul protagonista, stile illustre, ricco di endiadi e figure. In *Am60*, invece, già al quarto verso della prima strofa troviamo nominati gli «altri cavalieri», che ingannarono la rabbia del tempo con le gesta illustri di cui si fregiarono e che per questo vivranno nei secoli: una vicenda principale che funge da cornice, da elemento unificatore alla molteplicità di eroi e vicende. Bernardo aveva anche pensato di nominare in questa prima strofa Floridante, piuttosto che i cavalieri, e ne aveva discusso lungamente con lo Speroni, ma di questo più tardi. Ora, la seconda ottava, che sembra creare un parallelo tra l'immortalità ottenuta con le gesta eroiche dai cavalieri e quella conferita dalla poesia a lui poeta, sancita nella terza stanza dall'invocazione a colei che sola può eternare il suo canto: la Vergine Maria, la «Santa Madre d'Amor», nominata qui con una perifrasi come nella prima redazione lo era Amadigi, e chiamata così non a caso, perché se c'è un filo conduttore in questo secondo *Amadigi* è solo l'amore, anzi gli amori, in tutte le casistiche e tipologie (e per il poeta che aveva aperto la propria carriera letteraria con i Libri *De gli Amori* non poteva essere altrimenti...; ma riprenderemo questo aspetto nel capitolo V).

### 3) LA PREFAZIONE AI LETTORI DELL'AMADIGI DI LODOVICO DOLCE

Il documento più eloquente della 'riforma romanzesca' è, invece, la Prefazione *Ai lettori dell'Amadigi* di Lodovico Dolce, perché può considerarsi una sorta di 'Apologia' dell'*Amadigi*, e, implicitamente, del *Furioso*: un piccolo trattato in difesa del romanzo contro tutti coloro che «dati del tutto allo studio delle Greche e delle Latine lettere, non pur non comendano, ma riprendono questa nuova, vaghissima e dilettevolissima maniera di Poesia; et ogn'altra, che non sia disposta secondo l'arte di Aristotele, et ad imitatione di Virgilio, e

d'Homero; né vogliono che così fatti Poemi siano ammessi per eroici, né per buoni»; questa nuova forma di poesia, d'altronde, si difende benissimo da sé perché (come specifica in aperura ed in chiusura) «è soverchio a lodar cosa, che al giudizio comune fia lodatissima», «e certo non sarebbe, se non sciocchezza lo allontanarsi da quest'uso, ch'è approvato dal mondo. Già l'Ariosto è stato accettato comunemente per Poeta non pur raro, ma divino. Et è da riportarsi al giudizio comune: il qual solo è quello che toglie e dà la riputatione e la immortalità a qualunque Poema».

Ovviamente tutto il discorso che il Dolce conduce nella Prefazione risponde ad un calcolo editoriale di promozione sul mercato dell'opera del Tasso, ma contemporaneamente diviene occasione fertile per ribadire la sua posizione nei confronti del romanzo, che si era specificata a partire dal 1535 attraverso la sua fervente attività di curatore di numerose ristampe del *Furioso*, arricchite nel tempo di una serie di commenti ed apparati che rispondevano alla precisa volontà di presentarlo come un 'classico moderno', al pari di Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio, estendendo così ad un testo della letteratura volgare una prassi che fino a quel momento era stata peculiarità esclusiva dei classici greci e latini, nel tentativo di farlo divenire una fonte al pari di quelli.

La prima chiara manifestazione di ciò è l'*Apologia di M. Lodovico Dolcio contra i detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia*, del 1535,<sup>73</sup> che è anche la prima vera opera difensoria nei confronti dell'Ariosto, in cui già il titolo è emblematico dell'intento di «sollevar la fama e difender le rime di così elegante e giudicioso poeta e per dimostrar appresso l'ignoranza di non pochi suoi riprensori»; le accuse che egli passa in rassegna spaziano dal titolo, che secondo i detrattori avrebbe dovuto essere *Ruggiero* e non *Orlando*, perché quello è il paladino principale del poema (e il titolo sarà problema spinoso anche per il Tasso, discusso sottilmente con il Giraldi, mentre la maggiore importanza di Floridante rispetto ad Amadigi sarà al centro dell'ultima parte del dibattito epistolare con lo Speroni);<sup>74</sup> la follia di Orlando, non «conveniente»; l'uso di vocaboli troppo popoleschi (ed anche questa sarà critica dello Speroni al Tasso,

<sup>73</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso di messer Lodovico Ariosto con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con un'apologia di Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'autore, e un modo brevissimo di trovar le cose aggiunte; e tavola di tutto quello, ch'è contenuto nel libro. Aggiuntovi una breve esposizione dei luoghi difficili*, Venezia, M. Pasini e M. Pasini, 1535. Il testo dell'*Apologia* e del successivo *Discorso sopra il Furioso*, del 1568, sono stati integralmente pubblicati da A. RASTELLI, tesi di Laurea in «Storia della critica e della storiografia letteraria», Università di Pisa, relatore Prof. S. Zatti, anno accademico 2004-2005, *Dolce epico e il modello ariostesco dell'Orlando Furioso: il caso del Sacripante*.

<sup>74</sup> Si veda il capitolo successivo, pp. 125-130.

alla quale Bernardo risponderà proprio con l'autorità ariostesca); la qualità del verso, troppo «gonfio ed aspero»; i «Cinque canti», soverchi, «men buoni, e di stilo e di soggetto». Il Dolce risponde punto per punto, asserendo che il titolo dipende dal fatto che il *Furioso* è continuazione dell'*Innamorato*, e che anzi la migliore invenzione è stata proprio aver fatto impazzire il personaggio «che d'estrema fortezza e di continenza è dai scrittori lodato, sotto a questo esempio allegoricamente invitando ciascuno a non si lassar troppo nei lacci d'Amore invesciare, perché, come vuole inferir, il più delle volte levandone egli l'intelletto a simile fine ne conduce, dove poi invano, se la grazia di sopra non vi si adopera (da lui per Astolfo sagliente in cielo intesa), possiamo aspettar di guarire dalla pazzia». L'interpretazione allegorica del *Furioso* continuerà ad essere caposaldo dell'interesse dolciano fino all'ultima edizione da lui curata, nel 1568,<sup>75</sup> corredata in apertura dal *Discorso sopra il Furioso*, che a distanza di più di trent'anni ripercorre le argomentazioni dell'*Apologia*, ma ne aggiunge di nuove nel mutato clima culturale: la difesa della molteplicità d'azione con la dipendenza di tutti gli episodi dalla guerra di Agramante; la divisione in canti con l'autorità dantesca, gli esordi riflessivi con quella lucreziana, la scelta dell'ottava rima con Boccaccio e Poliziano ed un ampliamento della parte dedicata al significato allegorico del poema, che diletta per insegnare.<sup>76</sup>

Ma tutta la sua attività editoriale segue questo 'filo rosso' dell'interpretazione allegorica: nel 1542 il Dolce entrerà a far parte dell'impresa di Gabriele Giolito (dove rimarrà fino al 1560, con alcune propaggini fino al 1564) e si inserirà nella macchina organizzativa dell'editore-imprenditore come suo più assiduo collaboratore, con ben 171 opere e la prerogativa di curatore del *Furioso*, di cui pubblicherà ben 16 ristampe in 18 anni,<sup>77</sup> arricchendole via via di illustrazioni, commenti, esposizioni, aggiunte dell'Ariosto; poi la pubblicazione dei *Cinque canti* (a partire dall'edizione del 1548), l'emendamento di «più di cinquecento vocaboli secondo l'originale del proprio autore» (a partire da quella del 1552), la biografia (a partire da quella del 1556) e, fin dalla prima edizione del 1542, «aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie».<sup>78</sup> Come ve-

<sup>75</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso, corretto e dichiarato da Lodovico Dolce. Con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, Varisco, 1568.

<sup>76</sup> Vd. poco oltre, nota 86.

<sup>77</sup> Per la bibliografia completa delle ristampe del *Furioso* curate dal Dolce, rimando alla già citata tesi di A. Rastelli, *Dolce epico...*, pp. 290-92.

<sup>78</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso di M Lodovico Ariosto, novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Luigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune*

dremo in seguito, anche Bernardo si richiamerà al valore allegorico della *fabula* di Floridante per giustificarne le imprese fantastiche ed il maggior peso che la sua figura assume rispetto al cugino Amadigi (con lo Speroni), e per ribadire l'intento didascalico, il fine morale, l'«utile» della propria opera (con il Giralardi). Ma un ulteriore tassello congiunge l'*Apologia* del Dolce con la discussione sull'*Amadigi* che Bernardo avvia preventivamente alla stampa: Orazio, spesso citato come modello per l'*imitatio* classica. Nel caso del Dolce siamo nel 1535 (e nello stesso anno e per lo stesso editore il Dolce pubblicò il primo volgarizzamento dell'*Ars poetica* oraziana),<sup>79</sup> ben prima, quindi, che la *Poetica* aristotelica circolasse e divenisse canone indiscusso per l'imitazione degli antichi; ma lo stesso vale anche per Bernardo nei cui epistolari, già dal periodo de *Gli Amori* e fino alla revisione dell'*Amadigi*, le citazioni dall'*Ars poetica*, contro o accanto alla *Poetica*, sono numerosissime ed il richiamo alle *Odi* altrettanto costante; inoltre le ristampe dell'epistola *Ai Pisani* furono numerose lungo tutto il Cinquecento (quindici tra il 1500 ed il 1600, di cui sei prima del 1535) e dimostrano un interesse continuativo ed anteriore al dibattito su epos e romanzo; da queste considerazioni e, soprattutto, dai temi trattati dal Dolce nell'*Apologia* (il titolo, l'intreccio, l'*imitatio*, il significato allegorico del poema) dobbiamo dedurre che le problematiche sollevate sistematicamente dalla *querelle* a partire dal 1548 fossero anteriori al suo effettivo inizio, indipendenti dalla circolazione della *Poetica* e «potrebbero scaturire, a nostro avviso, dal confronto con un *authoritas* diversa come quella di Orazio».<sup>80</sup>

Così, nell'*Apologia*, Orazio è esplicitamente citato tre volte, e due sottinteso, soprattutto in relazione alla necessità, per il poeta, di non «serrarsi ogn'ora in quello c'hanno usato gli antichi, tanto che non abbia ardire di ritrarvi il piede e di porre nei suoi poemi alcuna parola che ritenga il sigillo del tempo d'oggi». E la *Prefazione all'Amadigi* comincia la difesa di questa nuova forma di poesia l'affermazione, cara a Bernardo e spesso da lui ribadita, che il poeta esprime la sua vera grandezza nel momento in cui riesce ad «accomodarsi alla dilettezza, et all'uso del secolo nel quale egli scrive [...] perciochè chi altrimenti fa, si può dire, che scriva a morti»,<sup>81</sup> ed anzi si spinge ad osservare:

*allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, Giolito, 1542.

<sup>79</sup> ORAZIO, *La poetica d'Orazio tradotta per messer Lodovico Dolce*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1535.

<sup>80</sup> A. RASTELLI, *Dolce epico...*, p. 26.

<sup>81</sup> Si veda, nel capitolo precedente, il passo cit. a p. 20 relativo alla nota 60; e, nel successivo, pp. 93-94.



Noi veggiamo, che molte cose si contengono in Homero, che a suoi tempi erano lodatissime; le quali ove fossero prese da Poeti d'hoggidi, sarebbero stimate senza fallo ridicole. Alcune anco si leggono meravigliose in Virgilio, che a nostri giorni non sarebbero molto grate. A che, se riguardo avessero i riprensori dell'Ariosto, non sarebbero al mio parere così arditì. Ma, perché intorno a ciò dall'Eccellente s. Giovambattista Giraldi, e da alcuni altri è stato scritto a bastanza, dirò solo, ch'l dottissimo S. Tasso, come anco l'Ariosto, aveva molto ben veduto, quanto intorno al Poema Epico scrive Aristotele, et ottimamente osservate le strade tenute da Virgilio e da Homero. E già aveva dettata una buona parte dell'*Amadigi* a imitation loro, secondo le leggi di Aristotele; e la preposizione del suo Poema, per farlo d'una sola attione, era la Disperatione d'Amadigi, e divise l'opera in Libri. Dapoi vedendo, tutto che di farlo vago, e piacevole si fosse affaticato, che non diletta; e veduto che non diletta parimente il *Giron cortese* dell'Alamanni, che si era dato a quella imitatione; e, che d'altra parte l'Ariosto, che se n'era dilungato, andava per le mani di ciascuno con lode e grido universale, mutò con miglior giudizio consiglio, e diede al suo *Amadigi* quella forma, che vedete al presente, abbracciando più attioni, et accostandosi a quella piacevole varietà che nell'Ariosto è stata dall'universale giudizio de gli uomini lodata, et approvata, et ha conseguito insieme con lui; come tosto leggendo questo Poema vi sarà lecito di vedere, parimente il medesimo fine, che è diletta: intento principalissimo del Poeta.<sup>82</sup>

La consonanza di questo passo con le testimonianze sulla 'riforma romanzesca' contenute nell'*Apologia* di Torquato e nella lettera al Varchi sopracitata è ulteriore prova della veridicità delle testimonianze, da qualsiasi fonte esse provengano; ma qui è notevole il riferimento al Giraldi come teorico del romanzo, che infatti nel *Discorso* aveva condotto un'analisi non dissimile da quella del Tasso e del Dolce su Omero, Virgilio e la «qualità de' tempi», scrivendo che «per l'età, nella quale Omero scrisse, seminò tra i lumi della poesia molte cose, che poi sono rimaste biasimevoli nell'età, che sono venute dapoi», mentre «Virgilio si potè veramente chiamare la regola del giudizio delle cose gravi e magnifiche [...] come veracissimo esempio del compimento della grandezza eroica. Perché a quel tempo nacque Virgilio, che la maestà romana era in guisa cresciuta, che non poeta più oltre andare, e le cose della poesia, sparse nella moltitudine delle composizioni degli altri, erano tali, che solo vi mancava uno che le levasse dalle tenebre, e le facesse conoscere tutte insieme raccolte e maravigliosamente disposte in un bellissimo corpo».<sup>83</sup>

<sup>82</sup> L. DOLCE, Prefazione *Ai lettori dell'Amadigi*, p. 2.

<sup>83</sup> G.B. GIRALDI, *Discorso...*, pp. 62-63.

Nel capitolo successivo ci interrogheremo su quali fossero le premesse teoriche che Bernardo cercava e credeva di aver trovato nel *Discorso* del Giraldu durante la fase di revisione dell'*Amadigi*, che lo condurranno ad avviare un acceso carteggio con lui; qui la domanda che ci poniamo è perché accetti di affidare al Dolce la Prefazione della sua maggiore opera dopo i profondi dissidi sorti con lui a seguito dell'interpolazione arbitraria e gratuita di alcuni testi nell'edizione *Degli Amori* del 1555 e la successiva richiesta al Ruscelli di curarne lui l'edizione successiva:<sup>84</sup> proprio quel Girolamo Ruscelli che nel 1553 aveva scritto una «clamorosa stroncatura» nei confronti del Dolce e che a Venezia gli era rivale e concorrente come curatore e chiosatore del *Furioso* per l'editore Valgrisi.<sup>85</sup> Nel capitolo precedente abbiamo già accennato all'eventualità che Bernardo avesse un accordo con il Giolito per la pubblicazione della sua opera completa intorno al 1559; e sicuramente il Dolce era il collaboratore del Giolito con le referenze più calzanti per occuparsi di un'opera che si poneva direttamente sulle orme dell'Ariosto e che aveva come modello un romanzo spagnolo (il Dolce era infatti anche il maggiore esperto di editoria spagnola): è ovvio quindi che egli si ponesse come il candidato più autorevole ed autorizzato. Ma se Bernardo accettò, da un lato dobbiamo ipotizzare che egli «avesse in qualche modo ristabilito con l'uno e l'altro, editore e consulente, l'accordo rotto nel 1555»,<sup>86</sup> ma anche, a mio avviso, la possibilità che egli credesse davvero che il Dolce, proprio sulla scorta dell'*Apologia* e della sua attività di 'difensore dell'Ariosto' fosse il personaggio più adatto per perorare la sua causa: la causa del romanzo come forma di poema nuovo sulle orme degli antichi; come opera orazianamente intesa, non vincolata da un canone unico, non pesata solamente da «le bilance d'Aristotele», ma ancora in

<sup>84</sup> *I tre libri degli amori di messer Bernardo Tasso ai quali nuovamente dal proprio autore si è aggiunto il quarto libro per adietro non più stampato*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, per i quali si veda V. MARTIGNONE, *Un caso di censura editoriale. l'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», XLIII (1995), pp. 93-112; cfr. poi, nel cap. precedente, pp. 6-7.

<sup>85</sup> G. RUSCELLI, *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, a M. Lodouico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'Osseuazioni della lingua volgare, ed il terzo alla tradottione dell'Ouidio*, Venetia, Pietrasanta, 1553; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso. Di M. Lodouico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte tutte le annotazioni, gl'oi auuertimenti, et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore descritta dal Signor Giouan Battista Pigna, gli scontri de' luoghi mutati dall'autore doppo la sua prima impressione, la dichiarazione di tutte le favole, il vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili e necessarie*, Venetia, Valgrisi, 1556.

<sup>86</sup> L'affermazione è di C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo...*, p. 18, che aggiunge: «Altro ci sarebbe da dire e molto più vorrei sapere su questa vicenda editoriale, in ispecie sui due anni successivi, immediatamente prima e dopo il trasferimento del Tasso a Venezia». Da questo breve lacerto ha preso avvio l'indagine del precedente capitolo.

divenire, ancora da scoprire, calcando parimenti l'Ariosto e gli antichi senza la necessità di scindere il binomio con un *aut\aut* perentorio, secondo una via in parte cominciata a lastricare dal Giraldis e più tardi percorsa da Torquato, già nel *Rinaldo* e nella sua *Prefazione* all'opera. Vedremo meglio in seguito che la differenza fondamentale tra la concezione del Dolce e di Bernardo e quella del Giraldis è il fine dell'opera d'arte: insegnare, ammaestrare, per quest'ultimo; *miscere utile dulci*, muovere gli affetti e attraverso il diletto insegnare, per gli altri due:

Ma non vogliate voi, benigni lettori, [...] riconoscer altro *Furioso* per buono che questo, estimando di aver a giorni nostri in quella sorte di rima per adietro reputata vile e bassissimo un poeta magnifico, colto, elegante e degno d'esser apposto nell'antichità, perciò che egli tutti quegli effetti partorisce che a buon poeta necessari si tengono. Egli giova e diletta parimente quando move a tristezza, quando a riso l'animo dell'ascoltante, ora col suono dell'arme lo spaventa e innaspera, ora con la descrizione di qualche piacevole amore lo indolcisce ricreandolo, e l'una estremità con l'altra non senza il suo mezzo temperando e il soggetto variando con sì mirabile arteficio che ogni cosa va per sé, e tutte insieme ci invaghiscono al leggere, né ci apportano sazieta. Quivi monti, selve, fiumi, fonti, laghi, mari, diverse città, castelli e vari costumi d'uomini sono mirabilmente descritti, né per questo che, in tanta diversità, ogni cosa non serbi il suo decoro, il che quanto sia difficoltà ad eseguire coloro lo sanno che ne fan pericolo. Quivi (per restringer molte cose in uno) tutto quello che va per sé il comico, quello che il tragico, quello che lo scrittore de Satire a nostro stile e esempio può dimostrarci, egli ha raccolto e con piacevol leggiadria abbracciato nel suo volume e in modo raccolto e abbracciato che niente in se stesso discordante, niente mostruoso ma ogni cosa risulta in un corpo solo e in tutte le parti corrispondente.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> L. DOLCE, *Apologia...*, pp. 73-74. Si veda poi anche il *Discorso sopra il «Furioso»*, del 1568, pp. 79-80: «Ma tornando all'intendimento dell'Ariosto, egli con questo titolo di *Furioso* pensò di trovare una invenzione tale che diletasse e fosse giovevole parimente. E sapendo che un cibo, per buono e delicato ch'egli sia, per troppa continuazione divien sazievole e rincresce, non gli piacque di trattar d'una sola azione ma voglie trasportare per via di episodi, o diciamo digressioni, molte ma però che tutte dipendessero dalla principale che è la guerra di Agramante, di cui si diede a raccontar l'infelice fine, che i suoi eserciti furono distrutti, e egli, come s'è detto, ne rimase morto. Il che accompagnò con diversi avvenimenti di varie imprese d'arme e di amore tragiche e parte che hanno termino in felicità e contezza. Nelle quali si contengono viaggi, giostre, abbattimenti, battaglie, incanti, assedi, difese di città, espugnazioni, innamoramenti, odi, inimicizie, lamenti, uccisioni, sfide, minacce, esortazioni, riprensioni, discrizioni di città, di paesi, di luoghi, di porti, di mari, di fonti, di fiumi, e di altre cose. Perciochè l'Ariosto pose mano a tutti i tesori del so ingegno e prese le più belle invenzioni che egli potè trovare sì de' Spagnoli come de' Francesi e de' Greci e Latini poeti, adornandole, accrescendole e migliorandole di gran lunga [...], dando al suo poema una forma tale che tutto che ella sia piena di diverse azioni, tutte caminano ordinatamente per la loro via e senza far confusione, formando un bello e corrispondente corpo [...]. Né è da credere che Aristotele tratti meglio la Moral Filosofia di quello che l'Ariosto fa sotto diversi veli e coprimenti di favole quando mostrandoci a qual tristo fine conduce l'uomo la malvagità, il tradimento, la temerità, il sover-

Il poema dell'Ariosto non è affatto la mostruosa figura oraziana, ma un corpo ordinatamente composto in cui ogni parte assolve alla propria funzione pur nella propria diversità, «ad imitazione della natura, maestra perfetta di tutte le cose, che per far bello il mondo, l'ha fatto pieno di varietà, e di vaghezza»:88 in questo specchio del mondo che è il poema, il lettore è spinto a leggere sempre oltre perché si diletta, trova piacere, ma vede anche dipinte, allegoricamente, le proprie inclinazioni e le infinite possibilità della vita e del caso; è colpito nell'affetto, nelle emozioni, e si identifica così nelle situazioni quasi con un sentimento catartico: l'attenzione sempre maggiore posta progressivamente dal Dolce sul significato allegorico della rappresentazione è sintomo di questa necessità del medio cinquecento di trovare e svelare un ulteriore significante nascosto nei segni, nella narrazione;89 così il romanzo diviene simbolo della condizione umana, dei limiti della sua natura, emblema dei possibili esempi morali da seguire o allontanare: quasi un «picciolo mondo» «che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede». Lo stesso concetto espresso dal Dolce nel 1535 e ripetuto con maggior accuratezza nel 1568 sarà il principio informatore della «varietà nell'unità» torquatesca, dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica* ai tardi *Discorsi del poema eroico*, con una coincidenza di termini che non può essere accidentale: lo stesso avverbio di luogo, la stessa enumerazione (più casuale nel Dolce, più 'ordinata', con un'inquadratura che dall'alto scende lentamente in basso nel caso di Torquato), lo stesso accento sulla «concorde discordia» che trova l'euritmia nella corrispondenza delle parti, e nell'armonia intrinseca all'opera d'arte. Differenza fondamentale e densa di conseguenze è,

chiaro ardore della giovinezza, l'avarizia, il dispregio della religione, l'odio, la crudeltà, e somiglianti cose. Et all'incontro come la bontà, la giustizia, la sofferenza, la magnanimità, la cortesia, la pietà, il puro zelo del culto divino, e'l vero valore lo ritragga salvo d'ogni disturbo, dalle guerre lo ponga alla pace e dai cordogli a quieta e tranquilla vita».

88 *BLett.* II, XCV, p. 289, al Ruscelli, dell'11 marzo 1557.

89 Si veda L. DOLCE, Prefazione *Ai lettori dell'Amadigi*, p. 2: «Perciòché, quantunque un soggetto da se stesso sia dilettevole; se la testura, che è il modo di spiegarlo, non aggredisce all'orecchie di chi legge, come potrà egli partorir questo effetto? I Poeti non si leggono, se non principalmente per cagione di diletto. E' vero, che col diletto è congiunto l'utile; ma non, come necessario; se non, in quanto il buon Poeta (e spzialmente l'Epicò) non si pone di scriver di cose vane, ma non meno di profitto, che dilettevoli, adombrando sotto il piacevole velo delle invenzioni i precetti della Moral Filosofia. Di qui credo io, che il S. Tasso, si prenderà in pazienza, se il suo Poema non sarà approvato da que'dotti così scropulosi; pure, ch'egli abbia ottenuto, (come nel vero si vedrà avere) quel fine, per cui si muovono a scrivere i buoni e giudiziosi Poeti, che è la dilettevole: come si vede haver fatto l'Ariosto. Il quale, quando avesse così le vestigia d'Homero e di Virgilio seguitate, o non sarebbe forse letto da alcuno, o per avventura da pochi, non ricevendo il nostro tempo, né la nostra lingua quelle forme e maniere di scrivere, che furono usate da loro». Cfr., nel cap. precedente, pp. 23-24.

però, che nel passo del Dolce l'accento è sulla molteplicità, in quello di Torquato sull'unità:

Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e Omero [...]. Necessarissima era a' nostri tempi [...]. Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire; perochè, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi in giuso di mano in mano, l'aria e il mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perchè, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini». <sup>90</sup>

Ovviamente, poi, è da dire che mentre le parole di Torquato nascono da una incessante ricerca e da tormentati interrogativi in qualità di artefice di questo «picciolo mondo», quelle del Dolce rispondono soprattutto ad un calcolo editoriale ed ad una strategia pubblicitaria di promozione del *Furioso*. Così anche la *Prefazione all'Amadigi* è costruita, da un lato, secondo una serrata logica di accostamento ai modelli classici, in particolare per quel che concerne il livello formale del verso, l'uso delle figure retoriche,<sup>91</sup> delle sentenze e delle

<sup>90</sup> DAP, Discorso II, pp. 35-6, e DPE, Libro III, pp. 139-40.

<sup>91</sup> L. DOLCE, *Prefazione Ai lettori dell'Amadigi*, p. 3: «Appresso trovando già per lunga esperienza la nostra lingua capevole d'ogni ornamento, ha voluto in ciò arricchir la sua opera di epiteti, di traslati, di iperboli, e di molte figure, che abbelliscano il Poema, e lo fanno magnifico e grande: come etiandio ha fatto felicissimamente nelle sue amorse Rime, in questo imitando volentieri i Latini et i Greci, che ne sono abondevoli; e seguendo il suo Genio, il qual gli ha dato uno stil florido, vago, e più ornato di quanti hanno scritto fin qui. Le quali cose, per essere elle in questa maniera di

comparazioni,<sup>92</sup> l'evidenza rappresentativa delle descrizioni (l'«energia») che muove gli affetti,<sup>93</sup> la scelta delle voci;<sup>94</sup> mentre dall'altro, per la *dispositio* il modello di riferimento è naturalmente l'opera ariostesca:

Il quale Ariosto, come quello, che fra tutti gli altri, che in questa maniera di Poesia sino a questo tempo hanno scritto, senza alcuna contraddittione tiene il principato, ha voluto che nella disposizione del suo Poeta gli serva per legge.<sup>95</sup>

pur dovendo ammettere che:

E' ben vero, che avendo il S. Tasso la invenzione col mezo di molte belle favole trovate dal suo felicissimo ingegno, e con la disposizione, e con l'arte, restringendo, allargando, mutando, fatta di comune propria sua e particolare, non s'è obligato ad alcune cose, che piacquero all'Ariosto: come di serbare la moralità ne' principii di ciascun canto; ma quelli è ito variando per maggiore vaghezza: e cose simili.<sup>96</sup>

In realtà, infatti, benchè il Tasso abbia effettivamente cercato un compromesso tra epica e romanzo, la sua posizione è ben più complessa e contraddittoria di quella qui esposta dal Dolce (modello classico per l'*elocutio*; ro-

Volgari Poemi in gran parte nuove, stimo, che da i poco intendenti forse non saranno del tutto gustate».

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 3: «Nelle sentenze è abondevole, quanto conviene, e grave. Usa belle e propriissime comparazioni: alcune delle quali, se possono tra loro parere alquanto simili, oltre che se ne trovano in Homero di più simili, egli le fa dissimili con la varietà delle figure: et altrettanto si vede haver fatto nelle descrizioni de' tempi, de' luoghi e di altre cose. Serba la convenevolezza in qualunque cosa mirabilmente: né parte è di questo suo dottissimo Poema, che non diletta, e che non giovi, tenendo sempre in una dolce e grata aspettazione il lettore».

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 3-4: «Ci appresenta ciò ch'ei vuole dinanzi agli occhi con tanta efficacia, che non più potrebbe far dipingendo il pennello di Apelle, o di Titano. Nel raccontar le dolcezze, l'amaritudini, e l'passioni d'amore, vince a mio giudizio di gran lunga ciascun Poeta: et in discriber le battaglie e gli abbattimento de Cavalieri, de' Giganti, e de' Mostri, che v'intervengono, è altresì incomparabile, dimostrando, quanto importi l'essersi trovati ne' fatti tra l'horribil suono delle trombe, e de i tamburi. Nelle cose della Cosmografia ha usato tanta diligenza, che pare, che conduca il lettore senza niuna fatica di città in città, e di luogo in luogo, per mano. Muove gli affetti in guisa, che sembra Tiranno de gli animi: senza la qual parte necessarissima i Poemi rimangono freddi, e come corpo senza anima».

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 3: «Nella lingua è sceltissimo et accurato: non però tanto, che si sia voluto restringere superstiziosamente nelle parole del Petrarca, sapendo, ch'al Poeta Heroico non conviene la delicatezza delle voci, che appartiene al Lirico. Il verso è puro, alto, e leggiadro: né si parte giamai dalla gravità; la qual serba più e meno, secondo la qualità de' soggetti. In ogni sua parte è facile, et accompagna la facilità con la maestà, mistura tanto difficile».

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 3.

manzo per la *dispositio*) e l'assunzione della forma narrativa ariostesca non comporta un'imitazione pedissequa (la cui differenza primaria non è certo l'introduzione o meno dei prologhi morali), tanto che lo stesso Bernardo più volte e in forme diverse ribadirà di «esser diverso ancor dall'Ariosto».97 Da questa 'semplificazione' degli assunti di Bernardo dipende anche la facile affermazione che giudice supremo dell'opera, e persino della 'divinità' del poeta, sia il «giudizio comune, il qual solo è quello, che toglie e dà la riputatione, e la immortalità a qualunque Poema».98

Probabilmente da questa *Prefazione* dolciana è dipesa una certa predisposizione della critica ad appiattare la prospettiva tassiana in un semplicistico edonismo, alla ricerca solo del favor di pubblico, del facile consumo e della volontà di adeguarsi ai tempi:99 tali affermazioni rispondono invece, a nostro avviso, molto più alla propaganda editoriale ed a certa superficialità dolciana, mentre per Bernardo (anche laddove egli abbia usato espressioni simili nel suo carteggio con il Giraldi) sono espressione della volontà di precisare, in un contesto di dibattito serrato, la necessità per questa nuova forma di poesia di non sclerotizzarsi nella sola ricerca dell'approvazione dei dotti e nell'unico modello classico, ma di aprirsi al tempo in cui si vive, di cercare nuove vie e di non dimenticare il pubblico per il quale si scrive, «perciocchè chi altrimenti fa, si può dire, che scriva a' morti».

Ma evidentemente questa nuova forma era ancora lungi da venire per Bernardo, che infatti tardò a licenziare l'opera e dopo appena tre anni cominciò a comporne un'altra, mentre, non appena uscita la prima dai torchi dell'officina Giolito, sentiva il bisogno di specificare, attraverso il Dolce:

In fine tutto quello che da perfetti giudicij si può forse nell'Ariosto desiderare, con molta felicità ha egli adempiuto in questa opera. Con tutto ciò il suo purgatissimo giudizio infino a qui pienamente non si è compiaciuto: anzi, come ho inteso da lui medesimo, non l'havrebbe egli ancora mandata fuori, se'l sovradetto S. Giraldi non gli avesse scritto, che già in Ferrara se ne erano veduti stampati due canti. E' avvenuto ancora che dove a' Poeti (e

97 Per questo aspetto di fondamentale importanza si veda il capitolo successivo, in particolare p. 100 e segg..

98 L. DOLCE, *Prefazione Ai lettori dell'Amadigi*, p. 4 ed *infra*, p. 73: «Il che viene ad approvare il giudizio di quel Poeta [*Ariosto*]; e sarà esempio a' belli ingegni; i quali volendo, che i lor componimenti sian letto, gl'indirizzeranno per questa via. E certo non sarebbe, se non sciocchezza lo allontanarsi da quest'uso, ch'è approvato dal mondo. Già l'Ariosto è stato accettato comunemente per Poeta non pur raro, ma divino. Et è da riportarsi al giudizio comune: il qual solo è quello, che toglie e dà la riputatione, e la immortalità a qualunque Poema».

99 Approfondiremo questo aspetto nel capitolo successivo, p. 102.

spetialmente a compositori di tali Poemi) si ricerca otio e tranquillità d'animo, si può dire, che'l S. Tasso habbia composta la maggior parte dell'*Amadigi* a cavallo, tra i rumori delle armi, e ne i disturbi di diversi negoti, che gli hanno apportato i tempi, la fortuna, e le occasioni. E non è dubbio, che nelle altre impressioni egli non sia per farvi diversi miglioramenti, non dovendo in questo esser men lecito a lui, che sia stato al Reverendissimo Bembo, et all'Ariosto, di corregger più volte le opre loro, mutando essi in più luoghi i versi, e le stanze intere.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> L. DOLCE, Prefazione *Ai lettori dell'Amadigi*, p. 4.



## Capitolo III

### TRA ROMANZO ED EPICA

*SON DIVERSO ANCOR DALL'ARIOSTO:*

IL DIBATTITO EPISTOLARE CON IL GIRALDI E LO SPERONI

#### 1) IL CARTEGGIO TASSO-GIRALDI (1556-1558)

Il *Volume secondo* delle *Lettere* fu pubblicato – lo ricordiamo – proprio nel 1560, lo stesso anno e per lo stesso editore dell'*Amadigi*,<sup>1</sup> assumendo i tratti di «una assidua ed oculata giustificazione teorica della propria poetica, per una esposizione puntigliosa delle motivazioni, delle scelte, dell'assimilazione ibrida dei modelli classici e moderni»;<sup>2</sup> al tempo stesso esso è «opera letteraria» nel senso che corrisponde ad una «volontà assoluta dell'autore»<sup>3</sup> perchè Bernardo, nel darlo alle stampe, «seleziona, epura, stralcia e\o omette molte lettere».<sup>4</sup> Nota, infatti, la Chemello, che «richiesto dall'editore Jacopo Giglio, nel febbraio del 1555, di inviargli un certo numero di lettere – in vista di una ristampa accresciuta o addirittura di un nuovo volume – il Tasso si schermisce così:

Io mi trovo di molte lettere scritte a varie persone, e in diverse materie, ma perché non le scrivo con intenzione che si stampino, agevol cosa sarà, che vi siano alcune cose che meritino reprehensione, perché non può, l'uomo che scrive molto, come sin a quest'ora ho fatto io, star sempre con l'arco del giudizio teso, altrimenti in poco tempo diverrebbe snervato, e languido, o si romperebbe del tutto. [...] Mandarvele così in confuso non è bene, e dubi-

<sup>1</sup> Si veda, cap. I, p. 1, nota 1; cap. II, nota 69.

<sup>2</sup> Cfr. A. CHEMELLO, I «*sentieri della poesia*»...p. 127; si veda, poi, la sua *Introduzione* alla ristampa anastatica del *Volume secondo* delle *Lettere* (vd. nota 69); ma anche il già citato saggio di T. MATTIOLI (capitolo I, nota 61, p. 20), *Tra i carteggi di Bernardo...*; quello di D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: B. Tasso e G.B. Giraldi*, in «Studi tassiani», 28 (1980), pp. 5-24; R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: L'Ercole*, in «Schifanoia», 12 (1991), pp. 9-19 ed il capitolo «Aristotelismo e romanzo» in C. GUERRIERI CROCETTI, *G.B. Giraldi e il pensiero critico del XVI sec.*, Milano-Genova-Napoli-Roma, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1932.

<sup>3</sup> Per l'uso di tale espressione, si veda G. PETROCCHI, *Metodologia ecdotica dei carteggi*, in «Atti del convegno Internazionale di studi», Roma, 23-25 ottobre 1980, a cura di E. D'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 233.

<sup>4</sup> Cfr. A. CHEMELLO, I «*sentieri della poesia*». *La protostoria*...p. 114; *Introduzione*..., p. XVII.

tarei di non cader in quell'errore istesso, che m'accennate, ch'io sia caduto per le stampate.<sup>5</sup>

Al di là degli artifici retorici delle *recusationes*, il quinquennio che separa questa presa di posizione dell'autore dalla realizzazione, ad opera dei torchi del Giolito, del *Secondo volume delle lettere*, scandisce un lasso di tempo necessario e sufficiente per uno spoglio rigoroso tra il materiale grezzo delle "lettere scritte", per una cernita oculata e severa che filtra le centinaia di lettere scritte "senza intenzione che si stampino", e seleziona "con l'arco del giudizio teso" quelle adatte ad andare "in mano de gli uomini".<sup>6</sup> La studiosa mette poi in luce la sostanziale differenza tra la raccolta scelta dal Tasso e le numerosissime sillogi delle sue *Lettere inedite*, stampate grazie alle ricerche archivistiche degli eruditi a partire dal *Volume terzo* a cura del Serassi:<sup>7</sup> non solo, infatti, molte epistole non vennero nemmeno inserite nel *Volume Secondo* (in particolare quelle di natura politica), ma soprattutto «l'archivio documenta il processo di revisione subito dalla lettera, nel momento in cui fa affiorare un testo diverso rispetto a quello divulgato dalla stampa, più complesso, a volte quasi irriconoscibile. La revisione per la stampa produce un aggiustamento di senso, un velamento dell'enunciato originario, rivolto al destinatario reale della lettera, e la sua sostituzione con un enunciato diverso, autonomo rispetto al precedente perché profondamente modificato nel *sensus*». <sup>8</sup> Vi sono difatti quattro lettere che vennero pubblicate dal Campori nella versione integrale, diversa da quella avallata dal Tasso nell'edizione Giolito, che chiamano in causa fatti e persone la cui immediata referenzialità poteva generare qualche dissidio: due trattano, con

<sup>5</sup> *BLett.* II, LII, pp. 145-46. Identico concetto era già stato espresso nella citata lettera dedicatoria al Sanseverino, nel *Volume primo delle Lettere* (*BLett.* I, c. 5r): «Io non scrissi mai lettere, perché sperassi che andassero in mano de gli uomini, fuor che di quelli, a cui o per mio bisogno, o per loro servitio erano indirizzate: e se la copia d'alquante riserbata m'aveva, le quali per lo più fastidiose sempre parlavano di negotij, più tosto per dare ragione a gli amici, e a i Signori, a cui ho servito, de le azioni mie, che per affettar laude presi questa fatica».

<sup>6</sup> A. CHEMELLO, *Introduzione...* pp. XIV-XV.

<sup>7</sup> Rimando alla *Bibliografia* da me proposta delle *Opere di Bernardo Tasso*. Il *Volume terzo (Delle lettere di messer Bernardo Tasso accresciute, corrette e illustrate. Volume primo-terzo. Con la vita dell'autore scritta dal signor Anton Federigo Seghezzi, e con l'aggiunta de' testimoni più notabili, e degl'indici copiosissimi*, Padova, Giuseppe Comino, 1733-1751; *Volume secondo, molto corretto e accresciuto. Si è aggiunto anche il fine ragionamento della poesia dello stesso autore; Volume terzo contenente le Famigliari, per la maggior parte ora la prima volta stampate ed alcune di Torquato suo figliuolo pur esse finora inedite. Si premette il parere dell'abate Pierantonio Serassi intorno alla patria de' suddetti*, Padova, Giuseppe Comino, 1751) riproduce anche integralmente la corrispondenza Tasso-Speroni, resa nota circa un decennio prima dall'edizione integrale delle *Opere* dello Speroni, di cui tratteremo in seguito.

<sup>8</sup> A. CHEMELLO, *Introduzione...*, p. XVII.

una certa acrimonia, la pessima stampa curata dal Dolce de *I tre libri degli amori di messer Bernardo Tasso ai quali nuovamente dal proprio autore si è aggiunto il quarto libro per adietro non più stampato* (Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555);<sup>9</sup> le altre due di una sua commedia (della quale non conosciamo il titolo e non abbiamo ulteriori testimonianze) alla quale venne preferita *Gli Straccioni* del Caro, che poi non venne comunque rappresentata per ragioni politico-militari, ovvero le nuove alleanze politiche del duca d'Urbino;<sup>10</sup> un caso ancora più lampante è poi una lettera indirizzata al Giraldi del tutto omessa dal carteggio, che verrà da noi analizzata tra breve.

Questo lungo prologo al *Volume secondo* ci serve innanzi tutto per specificare e chiarire quanto, nelle intenzioni dell'autore, esso rappresenti davvero la discussione teorica e la messa a punto di una poetica relativa al suo poema: il 58% delle missive sono, infatti, dirette ai letterati più illustri a lui contemporanei (Vincenzo Laureo (17 lettere), il Giraldi (10 lettere), Girolamo Ruscelli (8 lettere), Sperone Speroni (5 lettere)<sup>11</sup> e poi l'Atanagi, il Bolognetti, il Molino, il Papio, il Pigna, il Cataneo, il Dolce, il Giolito, il Manunzio, Benedetto Varchi), con i quali stabilisce un vero e proprio "circuito di dialogo" sul genere epico-romanzo e sui problemi nati durante la fase di revisione dell'*Amadigi*: la peculiarità del Tasso è dunque il fatto che per lui la teoria segue la prassi e si configura al tempo stesso come una successione di interrogativi aperti nati da concrete esigenze pratiche. Adriana Chemello ha anche rilevato che il 55% delle missive sono relative al periodo della revisione del poema, tra il 1556 ed il 1558, con un picco nell'anno 1557 (50 lettere, il 25%): «ora la lettera acquista una concreta funzione comunicativa, si costituisce come dialogo *inter pares*, luogo essenziale per la messa in circuito di idee, riflessioni, proposte, scambio di versi, di esercizi letterari su cui dare o ricevere pareri»;<sup>12</sup> proprio per questo «le lettere il cui oggetto primario della comunicazione è il poema sfuggono al paradigma di "unità conclusa", di "momento autonomo" e separato da ciò che precede e ciò che segue: intrecciano tra loro relazioni significative, si richiamano a vicenda, spesso nella forma della citazione palese; le risposte ai quesiti

<sup>9</sup> Cfr. *BLett.* II, LXIV, pp. 174-76, del 5 marzo 1556, a Jacopo Giglio = *BLett. Cam.* XIX, pp. 113-18; *BLett.* II, XCV, pp. 285-90, del 4 marzo 1557, a G. Ruscelli = *BLett. Cam.* XXV, pp. 145-55.

<sup>10</sup> Le due lettere, entrambe a Vincenzo Laureo, sono *BLett.* II, LXXXIV, pp. 263-65, del 1 gennaio 1557 = *BLett. Cam.* XXIII, p. 137-40; *BLett.* II, LXXXVI, pp. 267-68, dell'8 gennaio 1557 = *BLett. Cam.* XXIV, p. 141-44.

<sup>11</sup> Cfr. A. CHEMELLO, I «sentieri della poesia». *La protostoria...*p. 120.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 120.

e ai dubbi di Bernardo intorno al nuovo genere dei “romanzi” rimbalzano dall’una all’altra, le questioni e gli argomenti s’intersecano e si rincorrono in una linea di fuga infinita». <sup>13</sup>

Il carteggio con il Gibaldi è decisamente esemplare di questo *modus scribendi*, non solo perché le questioni più specifiche e minuziose intorno al genere «romanzo» sono discusse principalmente con lui (mentre allo Speroni è demandato l’aspetto retorico-formale dell’opera), ma soprattutto perché Bernardo decide di pubblicare, accanto alle proprie, anche le lettere responsive del ferrarese (per un totale di 17 epistole), cosicché il carteggio tra i due viene a «configurarsi come “dialogo compiuto”<sup>14</sup> [...], alla stregua di “libro animato”, secondo la nota idea speroniana»: <sup>15</sup> le voci si alternano fino a costituire un dibattito vivace e serrato sulla teoria del romanzo che tocca la maggior parte dei punti teorici focali nella definizione del genere, questioni pratiche e specifiche riguardanti la struttura e la composizione dell’*Amadigi* e dell’*Ercole*, ma anche – nell’approfondirsi della conversazione – le sostanziali divergenze di una poetica all’inizio apparentemente omogenea: per Gibaldi, infatti, il fine ultimo della poesia è «l’utile e l’onesto», i cui corollari sono la gravità della narrazione moralmente impostata e la perfetta aderenza tra *res* e *verba*, ovvero l’oscillazione dello stile in conformità alla materia trattata ed ai soggetti parlanti. Già nel *Discorso* è scritto infatti:

rimangono senza forza le parole, qualor sotto la lor coperta non contengano le cose; né le cose senza le parole si possono manifestare [...]; «non dee adunque il compositore de’ romanzi farsi servo delle rime, né delle parole. Ma far sì (come abbiám noi sempre cercato di fare nelle nostre composizioni) che le rime e le parole servano al concetto, non egli alle rime [...]; ché, se pure si ha da commettere errore in uno dei due, egli è meglio giovare con rozze voci che con sonore e gentili dar soave suono senza alcun frutto». <sup>16</sup>

Per Bernardo, invece, è quasi l’opposto: la poesia deve compenetrare utile e diletto e non appesantirsi nella ricerca totale della gravità dell’insegnamento

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 120

<sup>14</sup> Susanna Villari, nel pubblicare il carteggio del Gibaldi ha, infatti, intelligentemente inserito anche le lettere di Bernardo: si veda G.B.GIBALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Sicania, Messina, 1996.

<sup>15</sup> Cfr. A. CHEMELLO, I «sentieri della poesia». *La protostoria...*, p. 122.

<sup>16</sup> G. B. GIBALDI, *Discorso...*, p. 81, 98, 136.

morale, perchè il giovamento deve nascere organicamente dal piacere e dalla meraviglia, «a guisa di giudiciosi e dotti medici, che sotto una picciola dolcezza che diletta il gusto coprono amaro della medicina, che poi rende sano».17

Questa metafora lucreziana, nella quale è già *in nuce* un rimando al significato allegorico dell'opera d'arte, è uno dei *leit-motiv* del Tasso fin dai suoi esordi epici: l'avevamo già vista nella lettera al D'avila sull'*Amadigi* 'epico'<sup>18</sup>, la troviamo poi ribadita nel proemio del canto LI, a marcare l'inizio della seconda metà del poema,<sup>19</sup> e nella lettera al Simonetta sulle «moralità» dell'*Amadigi*:

quest'è un'opera piena di moralità, ne la quale il Poeta a guisa di giudicioso medico, che sotto una coperta di dolcezza ingannando il senso, cela l'amaro de la medicina, per render l'infermo sano, sotto vari figmenti Poetici, i quali diletmano sommamente al lettore, insegna le virtù morali. Non niego io certo, che non fusse meglio, che tutti i buoni ingegni volgessero lo stile loro a cantar le lodi di Dio, ma non credo che il far quest'altro debbia esserne ripreso, né biasimato.<sup>20</sup>

Ma poi anche in un contesto del tutto differente, e proprio per questo ancor più emblematico dell'alto valore educativo ed etico che Bernardo attribuiva alla poesia: una lettera alla moglie da Augusta (dove si trovava non appena espatriato dopo l'esilio, nel 1547-'48), che è un piccolo trattato di educazione familiare nel quale dà 'istruzioni' a Porzia riguardo l'educazione di figli, ancora piccolissimi:

<sup>17</sup> G.B.GIRALDI CINZIO, *Carteggio...*, 87, p. 308, del 9 settembre 1557, al Giraldi. Cito dall'edizione del carteggio del Giraldi perché la lettera non fu inserita da Tasso nel suo epistolario, ma pubblicata dal Campori tra quelle inedite (*BLett. Cam.*, XXIX, p. 167-174): si veda *infra*, p. 86 e, oltre, pp. 103-104. Nota la Villari che la lettera «riveste particolare interesse nell'ambito del carteggio tra i due autori, quale testimonianza delle posizioni teoriche dello scrittore bergamasco: la sua adesione ad una concezione edonistica della poesia si precisò in severe critiche di carattere sia contenutistico, che stilistico (che approfondivano il giudizio formulato nella lettera 85) all'*Ercole* giraladiano, in cui il peso della dottrina gli sembrava del tutto soffocare qualsiasi possibilità di diletto» (S. VILLARI, nota 1 alla lettera citata). Forse furono proprio le «severe critiche» ed il fatto che con questa lettera si acuirono le tensioni tra i due a determinare la scelta del Tasso di non inserirla nel proprio epistolario.

<sup>18</sup> Cfr. *infra*, p. 53.

<sup>19</sup> *Am* LI 1: «Come talor un medico, che vuole | gabbar l'infermo per dargli salute, | celar l'amaro sotto il dolce suole, | acciocch'egli di ber non lo rifiute; | così sotto figmenti di parole, | di chimere da noi non conosciute, | danno i poeti molti documenti | al volgo ignaro, ed all'inferme menti».

<sup>20</sup> *BLett.* II, CLVI, p. 507, del 3 agosto 1558.

Due sono i modi dell'insegnare, l'uno con la ragione e con gli ammaestramenti; l'altro con gli esempi: e perché il senso dell'occhio è più veloce di quello dell'orecchio e ha maggior forza dalla natura, bisogna, Sig. Porzia mia, volendo creare i vostri figliuoli [...], che vi mostriate tale a loro quali desiderate che essi si mostrino ad altri[...]. Et se pur'alle volte (che per la imperfettione della nostra natura è impossibile altrimenti) cadono i figliuoli in qualche errore; se è picciolo, mostrate di non vederlo; s'è mediocre, riprendeteli con amorevoli più che con severe riprensioni; a guisa di buon medico, il quale vuol più tosto sanar l'infermo con la dieta e con la vigilia che con la scammonea.<sup>21</sup>

Ma questa stessa metafora troverà riflesso nella terza ottava della *Liberata*, quindi in un luogo tipico che è chiaro emblema della centralità di questo concetto anche nella poetica del figlio (ripreso spesso, infatti, sia nei *Discorsi dell'arte poetica* che in quelli *del poema eroico*):

Sai che là corre il mondo ove più versi  
Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,  
e che 'l vero, condito in molli versi  
i più schivi allettando ha persuaso.  
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi  
di soavi licor gli orli del vaso:  
succhi amari ingannato intanto ei beve,  
e da l'inganno suo vita riceve.<sup>22</sup>

E proprio sui «soavi licor» si impunterà il dibattito con il Giraldi. Per Bernardo, infatti, come abbiamo visto, il diletto che insegna nasce innanzi tutto dall'armonia del tessuto poetico e retorico, che deve essere fluido, dinamico, libero da vincoli e persino dalla stessa struttura del verso, ma pur sempre 'eroico', perché «le cose eroiche devono essere dette eroicamente», come scrive al Molino rispondendo «con ragione» ad alcune obiezioni mosse all'*Amadigi* da membri dell'Accademia Veneziana:

Io in questo mio Poema ho procurato più, che mi sia stato possibile, d'esser Poeta, e ho fatto narrar per digressione a diverse persone molte azioni eroiche, e a uomini, e a Donne, secondo che m'è tornato bene, e ancor ch'io sappia che le cose da altri narrate siano dette con quell'altezza, dignità e bellezza di figure e di stile, che direbbe il Poeta; nondimeno parendomi che le cose eroiche debbiano esser dette eroicamente, e di poter sottrarmi a questo errore, e d'aver detto prima, che gli abbia introdotto a par-

<sup>21</sup> *BLett.* I, CXCIX, pp. 352-59.

<sup>22</sup> T. TASSO, *G.L.* I 3; per la quale cfr. anche *infra*, pp. 314-315. L'edizione della *Liberata* da noi utilizzata è quella a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971; per la *Conquistata* (= *G.C.*), quella a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

lare così uomini, come Donne ch'erano essercitati ne gli studii, e eloquenti, mi son lasciato trasportare da la vaghezza de le cose.<sup>23</sup>

Ma il diletto, a quest'altezza e dopo la 'riforma romanzesca', nasce anche da una *dispositio* molteplice che alterni ed intrecci varie fila, che «tenendo l'animo sospeso recan piacere», «ad imitazione della natura»:

Io non voglio Padron mio dolcissimo de la qualità di questo Poema promettervi altro, se non che sia per portar seco nell'animo di chi lo leggerà di molta delectazione, la qual cosa mi pare che debba essere la principale intenzione di chi scrive questa sorte di Poemi; perché ha in sé quella bella varietà di Venture, che di passo in passo tiran l'animo del lettore con grandissimo piacere sino a la fine; ad imitazione della natura, maestra perfetta di tutte le cose, che per far bello il mondo, l'ha fatto pieno di varietà, e di vaghezza. Non è però che non mi confidi che in molte parti sue non debba ancor giovare, sì per le moralità, per la erudizione, come per molti documenti, parte spiegati in parole, parte in essempli, che de l'arte militare si vedranno sparsi in molti luoghi.<sup>24</sup>

E qui abbiamo il secondo punto di distacco dal Giraldi che, nonostante la difesa dell'Ariosto condotta nei *Discorsi*, imposta il suo *Ercole* come azione molteplice di un unico eroe, dalla nascita alla morte, cercando la molteplicità nell'unità come aveva fatto Bernardo nel progetto primigenio dell'*Amadigi*; questo, viceversa, ora si pone con fermezza sulle orme dell'Ariosto (e si spingerà ben oltre il ferrarese nella ricerca della molteplicità), come illustra senza mezzi termini proprio nella prima lettera indirizzata al Giraldi, ringraziandolo

per aver voi, col dottissimo e giudizioso vostro *Discorso* scritto sopra il poema de' romanzi, ad un tratto diffusa la gloria del divinissimo nostro Ariosto, ricoperta d'alcuna nube di biasimo e di riprensione che gl'era stata data da alcuni, e tolta la fatica a me, che per l'orme impresse da quel leggiadro e giudizioso poeta con questo mio poema camino [...]. E certo ch'era di mestieri ch'un raggio così chiaro di verità e di dottrina rompesse e sgombrasse la nebbia di que'giudicii, i quali, non distinguendo la qualità de' poemi, lo riprendevano come poeta epico e non osservatore delle leggi sue; de la qual

<sup>23</sup> *BLett.* II, CXLII, p. 465, al Molino, del 9 febbraio 1558. Probabilmente l'allusione contenuta nella frase da me sottolineata è proprio al *Discorso* del Giraldi ed alle questioni sollevate con lui durante il carteggio che siamo in procinto di analizzare; è interessante notare che, tanto con quest'ultimo interlocutore quanto in moltissime altre lettere dell'epistolario, l'appello alla «ragione» come strumento indispensabile per poter analizzare le questioni letterarie, al di là dei «buoni esempi», sia frequentissimo.

<sup>24</sup> *BLett.* II, XCV, p. 289, al Ruscelli, dell'11 marzo 1557. Qui il rinvio tra la parte da me sottolineata e il passo sulla natura e il «picciol mondo» dei *DAP* e dei *DPE* (per il quale si veda *infra*, p. 80) è davvero necessario. Per le «moralità» contenute nell'*Amadigi* cfr. *BLett.* II, CLVI, p. 506-7, al Simonetta, del 3 agosto 1558, citata *infra*, p. 88.

riprensione certo sarebbe stato degno, se la diversità del poema e l'intenzione del poeta non l'avesse scusato e difese le ragioni sue.<sup>25</sup>

L'affermazione riguardo alla *dispositio* dell'opera è tanto più significativa se confrontata con quella della lettera allo Speroni del '43, ove diceva: «nell'ordine e nelle altre cose alla disposizione appartenenti, Virgilio e Omero quanto basteranno le forze mie procurerò d'imitare» e sancisce il 'cambio di rotta' a favore della molteplicità d'azione (che porta con sé necessariamente il diletto) e di una struttura che da unitaria diviene tripartita, che alterna alla vicenda principale di Amadigi e Oriana quella di Floridante e Filidora e quella di Alidoro e Mirinda (sorella di Amadigi). Ma la valutazione di Bernardo sul romanzo, a ben guardare, non è poi così differente da quella di Torquato, che nell'*Apologia* affermava, proprio riferendosi al padre:

«conobbe mio padre giudiziosamente quello che in questa maniera di poemi era conveniente, e l'adempì felicemente. Perché quantunque questi, che son detti romanzi, non sian differenti di spezie da i poemi epici o eroici, come io scrissi prima di ciascuno, vivendo mio padre, al quale lessi le cose scritte; nondimeno molte sono le differenze accidentali: per le quali giudizioso poeta dee scrivere questa materia diversamente, quando egli sia pur costretto di trattarla.

«Le cose scritte» lette al padre sono, con buona probabilità, i *Discorsi dell'arte poetica* (o quantomeno gli abozzi), nei quali è detto, per essere poi ribadito nei *Discorsi del poema eroico*:

Il romanzo (così chiamano il Furioso e gli altri simili) è spezie di poesia diversa dalla epopeia e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi, ch'è di natura non conosciuta da lui. Aggiungono la seconda ragione, ed è tale. Ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali di lei, ch'a gli altri idiomi per nissun modo convengono; il che apparirà manifesto a chi andrà minutamente considerando quante cose nella greca favella hanno grazia ed energia mirabile che nella latina poi fredde e insipide se ne restano, e quante ve ne sono, ch'avendo forza e virtù grandissima nella latina, suonano male nella toscana. Ma fra l'altre condizioni che porta seco la nostra favella italiana, una n'è questa, cioè la moltitudine delle azioni; e sì come a' Greci e Latini disconvenevole sarebbe la moltitudine delle azioni, così a' Toscani l'unità della favola non si conviene. Oltra di ciò, quelle poesie sono migliori che dall'uso sono più approvate, appo il quale è l'arbitrio e la podestà così sopra la poesia come sopra l'altre cose; e ciò testifica Orazio ove dice: *penes quem et ius et norma loquendi* Ma questa maniera di poesia che romanzo si chiama, è più approvata dall'uso; migliore dunque deve essere giudica-

<sup>25</sup> *BLett.* II, LXXI, pp. 209-10, *s.d.*, ma sicuramente scritta tra il febbraio ed i primi di giugno del 1556.



ta. Ultimamente così concludono: quello è più perfetto poema che meglio asseguisce il fine della poesia; ma molto meglio e più facilmente è asseguito dal romanzo che dalla epopeia, cioè dalla moltitudine che dalla unità delle azioni; si deve dunque il romanzo all'epopeia preporre. Ma che 'l romanzo meglio conseguisca il fine è così noto che non vi fa quasi mestiero prova alcuna, perochè, essendo il fine della poesia il dilettere, maggior diletto ci recano i poemi di più favole che d'una sola, come l'esperienza ci dimostra.<sup>26</sup>

Tre sono i punti da cui Torquato deduce che il romanzo è da preporre all'epopea:

- 1) il romanzo appartiene allo stesso genere dell'epica, ma non è della stessa specie e non è quindi sottoposto alle regole aristoteliche
- 2) ogni lingua ha le sue proprie peculiarità e la lingua toscana non è né la greca, né la latina, per cui a lei si conviene la molteplicità, come è provato dall'«uso»
- 3) il fine della poesia è il diletto e l'esperienza (l'uso) dimostra chiaramente che a tal fine meglio si conviene la molteplicità d'azione

Proprio questi sono i cardini della poetica di Bernardo sui quali si focalizzerà lo scambio epistolare con il Giralardi, nel momento in cui le posizioni dei due «da drammatizzate diventano enunciate»:<sup>27</sup> nel momento in cui, cioè, il dibattito avviato mette in luce le differenze sostanziali di premesse apparentemente omogenee.

La critica è piuttosto discorde su queste 'omogenee premesse', ma prima di discutere di questo è opportuno rilevare (come fa la Mattioli e come abbiamo accennato prima e ribadiamo ora, perché è differenza fondamentale) che nel caso di Bernardo non sono affatto premesse, ma conseguenze della lunga e multiforme pratica poetica, alle quali egli ora tentava di dare «una compiutezza, una articolazione organica, una ragione poetica insomma, che sulla base di una solida e scaltrita retorica concedesse poi libero movimento alle scoperte rare e pellegrine della fantasia»; per il Giralardi, invece, la ricerca di una normazione teorica era premessa imprescindibile alle scrittura, e lo ribadisce con chiarezza nella penultima lettera al Tasso, che è una lunghissima e (dicendolo

<sup>26</sup> Cfr. T. TASSO, *DAP*, Libro II, pp. 25-26; *DPE*, Libro III, pp. 128-29.

<sup>27</sup> T. MATTIOLI, *Tra i carteggi di Bernardo...* p. 278.

con le parole di risposta di Bernardo, nelle quali è forse più dissimulazione che approvazione) «minutissima anatomia de le cose de l'arte»:28

Ma, ritornando al proposito mio, prima che io ponessi il piede in questo labirinto (che così veramente il posso chiamare) antividi che io entrava in un molto involuppato camino e che la via di uscirne non era piana, né senza riprensione di coloro che non sanno porre il piede, se non ne le vestigia altrui. E per questa cagione mi diedi a discorrere con qual filo dovessi ritrovare il modo di uscirne e, uscito che ne fossi, di render conto, ove fusse bisogno, del viaggio mio, non avendo io ritrovata orma di alcuno che, a'nostri tempi, vi fusse entrato. E ciò fu cagione che, molto prima che io mi dessi a questa impresa, composi il *Discorso mio del comporre i Romanzi*, perché non paresse che io mi fossi messo in tal maneggio come a caso, ma indi si potesse vedere, in buona parte, qual fusse stata la intenzione mia intorno a tal fatica. Fatto ciò, mi diedi poscia a questa composizione e mi proposi la materia ch'io voleva trattare come una rozza massa, la quale io avessi poscia a distinguere, a polire ed a formare con le sue proporzioni in corpo regolato, che non mostrasse, con mal composta forma, mostruosità.

Noi crediamo che anche per Bernardo, con un processo *a posteriori* piuttosto che *a priori*, quella giustificazione teorica fosse rintracciata nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, che era nato dalla medesima esigenza di non assoggettarsi alla tradizione classica, per non perdere di vista le rinnovate richieste del proprio tempo e per trovare una 'terza via' tra Ariosto ed Aristotele; nella prima epistola scrive dunque al Tasso il Giraldi:

Ed ho io sempre tenuto che siano stati mal consigliati coloro che, lasciata questa bella e gentil maniera di poesia, che è nata nella nostra favella con l'esempio de' Provenzali e degli Spagnuoli e dei Francesi altresì, si hanno pensato di acquistar maggior loda col seguire la via che tenne Omero e che tenne il giudicioso Virgilio. Chè, ancora che le poesie loro in que'tempi e in quelle lingue, erano e sono poco meno che divine, ne'nostri tempi, nella nostra lingua sono meno che odiose, e se ne puote avere l'esempio dall'Italia del Trissino. Il quale, sì come era dottissimo, così fusse stato giudicioso in eleggere cosa degna della fatica di venti anni, avrebbe veduto che

<sup>28</sup> La lettera del Giraldi è la *BLett.* II, CXX, p. 351-400, del 10 ottobre del 1557; quella di Bernardo la CXXXIII, pp. 434-37, del 9 dicembre 1557. L'epistola del Giraldi, infatti, è una puntigliosa giustificazione delle scelte operate nell'*Ercole* in risposta ad alcune critiche specifiche del Tasso ed alle differenti opinioni sul fine della poesia e la diversa impostazione strutturale dei due poemi (unico eroe, materia classica, impianto retorico romanzesco nell'*Ercole*; molteplicità d'azione, diversa «ancora in alcuna parte dall'Ariosto»; materia romanzesca, ma impianto retorico decisamente 'classicista' nell'*Amadigi*. Torneremo su questi aspetti con più sistematicità tra breve). Si veda R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe*:...p. 16.

così scrivere come egli ha fatto era uno scrivere a'morti<sup>29</sup>; e non avrebbe biasimata la composizione dell'Ariosto come cosa degna del favore del vulgo e non dei dotti e dei giudiciosi.<sup>30</sup>

L'espressione «scrivere a' morti» è ripresa quasi letteralmente nella Prefazione del Dolce all'*Amadigi*, che può considerarsi una *summa* della posizione tassiana:

Dico adunque, che se coloro, che tengono sempre in mano le bilance d'Aristotele, et hanno tutto di in bocca gli esempi di Virgilio e di Homero, considerassero la qualità de' tempi presenti, e la diversità delle lingue, e vedessero ch'a la prudenza dei poeti si conviene accomodarsi alla diletatione, et all'uso del secolo nel quale egli scrive; non sarebbono d'openione, che si dovesse scrivere sempre ad un modo. Che, sì come i tempi introducono nuovi costumi, e la varietà delle lingue diverse forme di favellare apportano: così pare, che ragionevolmente si ricerchi, che si faccia nello scrivere. Onde si vede, che Virgilio fu molto differente da Homero: sì come quello, che trovandosi in età diversissima da quella di Homero, seguì l'uso del suo tempo; e quello, che questo Divino Poeta giudicò, che convenisse alla grandezza della lingua Romana. E con la stessa ragione è da credere, che altrettanto si sarebbe egli discostato dal costume del suo secolo, quando si fosse trovato nel nostro: perciocchè chi altrimenti fa, si può dire, che scriva a' morti.<sup>31</sup>

Quel che Bernardo cerca, sulla scorta anche dell'elaborazione teorica del Gibaldi, è l'affermazione di una continuità e omogeneità tra il romanzo moderno e l'epica antica, perché – come abbiamo visto rileverà anche Torquato – il genere è uno solo, ma si è modificato nei secoli col modificarsi dell'uso e delle lingue. La scelta a favore del romanzesco non si allontana mai, per Bernardo, dalla filigrana classica, creando una commistione ed una fusione che «con ragione e con verità eroica si potrà nominare»:

Ma se questi tali considereranno che questa sorte di posia forse potrebbe esser quella istessa ch'anticamente presso de' Greci e de' Latini fu usata da coloro ch'a le tavole de' gran principi cantavano i magnanimi fatti degli eroi, e che l'Ariosto ne la disposizione dell'opera sua più tosto l'artificio di questi rapsodi che quello d'Omero, né di Virgilio, si prepose d'imitare, spe-

<sup>29</sup> Per il rapporto tra la scrittura epica di Omero e Virgilio con il proprio tempo si veda G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, p. 63, dove troviamo anche lo stesso giudizio negativo sul Trissino.

<sup>30</sup> *BLett.* II, LXXII, p. 216, del 12 giugno 1556, in risposta alla prima lettera del Tasso, sopracitata.

<sup>31</sup> L. DOLCE, «Ai lettori», in B. TASSO, *l'Amadigi...*, pp. 1-2.

rando per avventura più per questo sentiero che per lo loro caminando, di potere il mondo dilettare, giudicheranno che non a caso, ma con molta prudenzia e molto giudicio abbia tessuta l'opera sua, la qual con ragione e con verità eroica si potrà nominare, poi che in essa e di fatti eroici e di cavalieri illustri ed eroi si tratta continuamente e si ragiona». <sup>32</sup>

Bernardo si riaggancia qui direttamente alla teoria giraldiana dei rapsodi e dell'origine orale della scrittura epica espressa nel *Discorso*, che gli offriva già pronta un'origine illustre per un genere che egli non riteneva da meno dell'epopea classica, ma solo diverso, come diversi erano i tempi dai quali erano germogliati:

Né questo nome di canto, dato a tali poemi, è nato appresso noi perché per le piazze e per i luoghi pubblici si cantassero su per le panche queste composizioni, a guisa che fanno oggidi costoro che con la lira in braccio cantano le lor fole, e così si guadagnano il pane; ma da più alto ed onorato principio è egli nato questo nome. Perché, siccome era costume appresso i Greci ed appresso i Latini [...] di cantar colla lira ne' conviti e nelle mense de' grandi maestri i gloriosi fatti e le grandi imprese degli uomini virtuosi e forti; così i nostri Italiani, seguendo quel costume antico (parlo dei migliori poeti) hanno sempre finto di cantare dinnanzi a principi ed a nobile brigata i lor poemi. E questo costume tanto oltre passò appresso i Greci, che i cantori loro, i quali si chiamano Rapsodi, non altrimenti divisero le composizioni di Omero, secondo alcuni, per farle atte ad essere cantate, che facessero i poeti scenici le loro favole in atti, o forse i nostri poeti i loro romanzi in canti. <sup>33</sup>

Come ben si vede rispetto al *Discorso* la consonanza d'opinioni sembra totale, ma in verità «non c'è da credere che Bernardo ed il Giraldi muovano inizialmente da “identiche premesse”,<sup>34</sup> neppure rispetto alla constatazione degli insuccessi o dei successi altrui, perché diversa ne è la lettura, diverso il sentimento rispetto al genere epico-romanzesco, che per il Giraldi è del tutto nuovo, derivato dall'esempio dei provenzali, e per Bernardo è comunque classico,

<sup>32</sup> *BLett.* II, LXXI, s.d., ma compresa tra il 25 marzo ed il 12 giugno del 1556, p. 210.

<sup>33</sup> G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, p. 48.

<sup>34</sup> Il riferimento è al saggio di D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco...* pp. 5-6: «Inizialmente Tasso e il Giraldi muovono dunque da identiche premesse: da un lato la constatazione del fallimento dei tentativi del Trissino e dell'Alamanni [...], dall'altro il riconoscimento del successo di un nuovo genere, il romanzo cavalleresco, più rispondente ai gusti ed alle esigenze del tempo, che ha nell'*Orlando Furioso* il suo modello, ma che appare ancora carente di organiche premesse teoriche».

derivato dai rapsodi»:<sup>35</sup> nella lettera (già citata) di risposta al Tasso, infatti, il Giraldis specifica:

Tornando alla gentil lettera di V.S., mi è molto piaciuto, ch'ella si sia confermata col mio parere intorno al cantare dei Rapsodi, però che da questo costume antico, credo io che sia tratto lo uso de i canti de i nostri Romanzi, e di questi cantori ne furono al tempo antico di due sorti: l'una, che da sé cantavano i fatti illustri de i pregiati cavalieri; l'altra, che pigliavan le composizioni altrui come di Omero, e di altri, e le partivano in rapsodie, e poscia ne cantavan questa parte, o quella, come loro meglio veniva in acconcio: questo modo non aveva altra somiglianza co i nostri Romanzi, che il cantare. Ma il primo non era forse molto lontano da questo nostro, ancora che non se ne trovi vestigio né appresso i Latini, né appresso i Greci.<sup>36</sup>

Quel che dalla lettura del *Discorso* poteva sembrare al Tasso un'identità di vedute sull'origine del romanzo si rivela, fin dalla prima lettera, una somiglianza, se non un equivoco; e lo stesso avviene per il giudizio sull'Alamanni:

Già sono assuefatti gli orecchi e 'l gusto degli uomini del nostro secolo a questo nuovo modo di fare poesia, di sorte che niuna altra maniera di scrivere gli può dilettere; e se ne vedrà in breve l'esperienza ne l'*Avarchide* del dottissimo messer Luigi Alamanni, che tosto verrà in luce, ne la composizione de la quale quello eruditissimo ingegno ha osservato in tal modo e sì minutamente l'artificio che usò Omero ne l'*Iliade*, che nulla vi si può desiderare. Nulladimeno, per relazione d'alcune persone di molto giudizio che l'hanno vista e considerata, non diletta, forse più per difetto del giudizio di chi la leggerà, che di chi l'ha composta.<sup>37</sup>

Il 'problema' del poema dell'Alamanni è, per Bernardo, che non diletta: e non per difetto d'arte, ma perché composto ad imitazione dell'*Iliade* e quindi mancante di molteplicità, che nella sua mutata concezione poetica è necessaria per i tempi presenti e per i lettori, che la ricercano «forse per difetto di giudizio». Per il Giraldis, invece, il problema sono le consonanze e la soavità dei versi, tanto più se sciolti (l'*Avarchide* fu, però, composta in ottave, ma evidentemente il Cintio non l'aveva ancora vista, come d'altra parte il Tasso, che evidentemente esprimono giudizi sulla base delle proprie aspettative):

[...] questa sua onorata composizione dell'*Amadigi*, la quale tengo certo che le sarà di molto più loda che non sarà il suo *Avarchide* al signor Alamanni. Perché, s'egli non usa in questo più felicità in allogare le rime ed in disporre

<sup>35</sup> T. MATTIOLI, *Tra i carteggi di Bernardo...*, p. 278.

<sup>36</sup> *BLett.* II, LXII, del 12 giugno 1556, p. 215.

<sup>37</sup> *BLett.* II, LXXI (cit. *infra*, nota 32), pp. 211-12.

le materie, che egli si abbia fatto nel suo *Girone*, del quale, prima che uscisse, si faceano tanti romori, oltre il tedio che porgerà al lettore quella minuta e superstiziosa imitazione d'Omero, porterà poca suavità e poca grazia con così fatte consonanze. Ma se, per avventura, si sarà dato a ciò fare in versi sciolti, come ha fatto il Trissino, inventore di tali versi, credo che insino ad ora avrà egli avuta la sentenza contra. Perché, levata a queste composizioni la dolcezza e la grazia delle rime, si togliono quelle parti che le fanno riuscire leggiadre.<sup>38</sup>

L'opinione del Cinzio sulla rima è quanto di più antitetico si possa immaginare a quella di Bernardo, che proprio della 'polemica contro la rima' e della necessità della licenza aveva fatto i suoi cavalli di battaglia fin dalla prima esperienza lirica; basta citare qui alcuni passi del *Discorso* per mettere in evidenza con chiarezza la distanza incolmabile che li separa:

E per cominciare da quei [*componimenti*] che sono senza rime, giudico ch'essi non siano a modo alcuno convenevoli a materia eroica [...] perché la rima è tutto quel dolce e quel soave armonioso che possono avere i nostri versi. E tolta la rima dal verso, se ne rimane egli tanto simile all'orazione sciolta che non par verso; tanto è egli senza grazia, senza dolcezza e senza dignità eroica [...]. E (per dir il parer mio) tengo molto torto il giudizio di coloro, ch'hanno trasportati questi versi dalla scena alle materie grandi alle quali, se mancano le rime, manca tutto quello che dee far riuscire grato tutto il componimento; oltre che coloro che con si fatti versi trattano le materie grandi e illustri, mostrano amar più la licenza che la regolata legatura e l'ordine delle rime. La qual cosa non può essere se non biasimevole. Perché essendo cosa sovra modo faticosa (e chi il prova ne può far fede) dare a una materie grande, che si abbia a tirare in luogo, le rime non vane ed inutili, ma significanti e proprie, ovvero tolte di fuori con tal modo che accompagnando il senso, con debita armonia si rispondano per tutta l'opera, pare che per schifare fatica (come credo che senza alcun dubbio sia) si siano tali scrittori appresi a numeri.

E non è un caso che proprio il numero dei versi sarà la maggiore e più frequente critica mossa dal Tasso all'*Ercole*. Già dalle prime due lettere, quindi, le difformità di giudizio cominciano ad emergere e si approfondiranno sempre di più con l'avanzare della corrispondenza; ma, pur associandomi pienamente a quello che scrive la Mattioli rispetto alle «identiche premesse» e, ancor di più, alla lettura complessiva che dà del carteggio Bernardo-Giraldi, credo che si possa ipotizzare una quasi totale adesione di Bernardo alle teorie enunciate nel *Discorso* ed alle esigenze da cui era nato, che necessitavano però di alcuni chia-

<sup>38</sup> *BLett.* II, LXXII (cit. nota 36), p. 217. Si veda, per il giudizio sulle rime e i versi sciolti, il *Discorso*...pp. 96-97: «E per cominciare da quei che sono senza rime, giudico ch'essi non siano a modo alcuno convenevoli a materia eroica».

rimenti:<sup>39</sup> ed è proprio su questi chiarimenti, su questi ‘dettagli’ che si appunterà la corrispondenza facendo via via emergere le differenze sostanziali.<sup>40</sup> Ritengo, quindi, veritiera l’affermazione della prima lettera del Tasso: «per aver voi, col dottissimo e giudizioso vostro *Discorso* scritto sovra il poema de’ romanzi, ad un tratto diffusa la gloria del divinissimo nostro Ariosto [...] e tolta la fatica a me, che per l’orme impresse da quel leggiadro e giudizioso poeta con questo mio poema camino», come penso fossero sincere le stanze composte dal Giraldi in lode del primo canto dell’*Amadigi*,<sup>41</sup> che egli credeva, però, fosse opera «di tutte le [azioni] illustri di Amadigi, come il mio di tutte quelle d’Ercole»: azione molteplice di un unico eroe, quindi. Da questa falsa credenza sorge un ulteriore equivoco quando, nella seconda lettera, Bernardo chiede un parere al Giraldi, tra i molti dubbi che lo tormentano in vista della pubblicazione, riguardo il titolo da dare all’opera: questione tutt’altro che marginale, analizzata dal nostro con gran sottigliezza e problematicità.

Il dibattito sul titolo si svolge in ‘quattro tempi’:<sup>42</sup> il Tasso pone per la prima volta la domanda il 3 luglio del ’56,<sup>43</sup> asserendo che

essendo questo mio poema diverso da l’epico ne la disposizione e ne l’artificio, ragionevol cosa mi pare che debba esser differente nel titolo, e che si convenga che il titolo corrisponda a la preposizione [...] e sì come essa più cose propone, così anch’egli, quasi suo interprete o messaggero, a li lettori più cose promettesse, fondandomi più tosto sovra i saldi argomenti de la ragione che sovra i deboli puntelli de l’usanza, né su l’autorità de’ passati scrittori.

Nota poi come l’Ariosto non avesse ossevato questo principio ed il Giraldi gli risponde lungamente il 10 dello stesso mese,<sup>44</sup> ignorando completamen-

<sup>39</sup> Nella seconda lettera di Bernardo (*BLett.* LXXV, p. 227): «Io pregai, al partir suo di qui, messer Ambrosio, che volesse conferir con Vostra Signoria alcuni dubbi che, ne la publicazion di questa opera mia mi danno molestia, affine che il chiaro sole del vostro giudizio sgombrasse ogni nebbia di dubitazione che mi potesse l’animo molestare. E poi ch’egli per avventura per dimenticanza non ha fatto quest’uffizio [...] uno solo ve ne dirò [...]».

<sup>40</sup> Non credo, però, che, come afferma la Rasi, vi sia un «pieno dissenso» di opinioni, ma esiti diversi di premesse simili.

<sup>41</sup> *BLett.* LXXI, più volte citata: «Pagherò dunque con questa una parte, benchè minima, di duo obblighi ch’io vi sento: l’uno per aver con le leggiadrissime vostre stanze lodato il mio poema (*ma, poche righe sopra aveva specificatom esser solo il primo canto*) [...]; l’altro per aver voi col dottissimo e giudizioso vostro *Discorso* [...]».

<sup>42</sup> Il problemna del titolo è stato affrontato da S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, pp. 35-38.

<sup>43</sup> *BLett.* II, LXXV, pp. 227-28.

te che l'*Amadigi* contenga tre azioni principali: gli propone perciò il titolo *Amadigi* perché «si raccoglie in questo sol nome tutto quello che da lui processa in opera di cavaliere»; ma riguardo al titolo dell'Ariosto aggiunge:

E perchè Vostra Signoria ha tocco una parola del titolo dell'Ariosto, le dico che ad opera di tante azioni di diversi cavalieri, non fu convenevole dar nome da un solo cavaliere, né meno gliele conviene dargliele di quello nel quale non devesse finire l'opera sua [...].<sup>45</sup> E forse avrebbe dato l'Ariosto miglior titolo al libro suo, se l'avesse chiamato 'i Romanzi dell'Ariosto', cioè azioni di cavalieri forti, delle quali egli tratta in tutta l'opera.

Bernardo gli scrive allora nuovamente l'8 di agosto<sup>46</sup> spiegandogli appunto che il suo poema contiene tre azioni, ma che è «diverso ancor dall'Ariosto», nella lettera che cito di seguito e che ritengo abbia spedito anche allo Speroni, come vedremo in seguito. Il Giraldis conclude il dibattito il 14 di settembre<sup>47</sup> consigliandogli di intitolarlo *Romanzi*, come aveva pensato per il *Furioso*, ma la lettera giunge a Bernardo solo nell'aprile dell'anno successivo a causa dei suoi spostamenti di tra Roma, Pesaro ed Urbino, per cui annuncia al Giraldis di aver deciso per il titolo *Amadigi* sulla scorta dei giudizi di altri amici con i quali si era consigliato. Ma andiamo a vedere la lettera dell'8 agosto, che secondo la Rasi «segna il momento del passaggio dal generico accordo iniziale ad una fase di aperta discussione sulla natura e le finalità del romanzo cavalleresco»:<sup>48</sup>

Ma perché (se non m'inganno) né Aristotele, né altro autore greco o latino che scrive de l'arte del poetare parlano, né c'insegnano quali debbiano essere i titoli de' nostri poemi, sarà forse bene ch'intorno a questo particolare, per l'utilità universale, ne ragionamo più lungamente [...]. Da tre cose, eccellente messer Giovan Battista mio, hanno (se non m'inganno) i poeti greci e latini pigliato il titolo de' loro poemi: o da la persona, i magnanimi ed eroici fatti de la quale s'hanno proposto per principal soggetto de l'opere

<sup>44</sup> *BLett.* II, LXXVI, p. 229-41.

<sup>45</sup> E, come l'Ariosto, il Tasso aveva concluso il suo poema con Floridante piuttosto che con Amadigi, e l'aveva iniziato con Alidoro: cosa della quale il Giraldis doveva essere a conoscenza se ne aveva letto il primo canto.

<sup>46</sup> *BLett.* II, LXXIX, pp. 245-53.

<sup>47</sup> *BLett.* C, pp. 299-302.

<sup>48</sup> D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco*...p. 11. La Rasi parla, in verità, della lettera del 9 agosto, ma credo sia un banale errore di stampa. Sull'opinione che proprio questa sia l'epistola che apra la fase di dissenso ho qualche perplessità perché, come ho cercato di dimostrare, credo si sia acuito di lettera in lettera, già a quest'altezza. Ma non ci sono dubbi che la chiarificazione della struttura e delle intenzionalità dell'*Amadigi* segni un forte distacco tra i due, come non ci sono dubbi che da questa lettera in poi i toni diventino decisamente più polemic.



loro, come *Eneide* da Enea, *Teseide* da Teseo; o dal loco [...]com'è l'*Iliade* [...]; o da la materia de la quale s'ha proposto il poeta di ragionare, come fece Ovidio, che, da le trasformazioni de le quali è piena quella vaga e dilettevole opera sua, le diede il titolo di *Metamorfosi* [...]. E certo che la riverenza e 'l rispetto ch'io porto a sì grandi ed eccellenti scrittori avrebbe con le loro forti machine roinati i deboli fondamenti de le mie ragioni se il loro poema non fusse pure in alcuna, ma in molte parti diverso dal mio. E a me pare che non avendo alcuno de' suoi poemi conformità con questo mio, che non si debbia anco comprender sotto quella legge ch'essi a li loro poemi hanno prescritta, e che sia necessario ch'il titolo corrisponda a la preposizione e la preposizione alla disposizione, e che fra loro sia una conformità e corrispondenza tale che l'uno sia interprete ed espositor dell'altro. E perché possiate con più matura considerazione rissolvermi del tutto questa difficoltà, voglio che sappiate che questo mio poema è diverso non pur da questi, che di sopra ho nominati, e da la Tebaide di Stazio, ma ancora in alcuna parte dall'Ariosto, con ciò sia cosa che, per fuggir del tutto il nome di traduttore e per far più vaga, più leggiadra e dilettevole l'opera mia, l'ho tessuta di tre fila principali, le quali continuamente conducono sin al fine l'opera cominciata, duo de le quali sono mia invenzione, cioè de l'amor d'Amadigi e di Oriana, d'Alidoro e di Mirinda, di Floridante e di Filidora, con le cavallerie che ciascheduno di questi fa per guadagnar le grazie di queste donne; e conduco questi tre amori egualmente e in un tempo istesso al suo desiderato fine, né ho impresa ferma, come ha il dottissimo vostro Ariosto la guerra d'Agramante, ma più imprese, e fatte non in un loco solo, ma in molti. La qual cosa o pur non sia più tosto da molti ripresa che lodata; il che avete possuto in parte vedere nel primo canto, dove introduco Alidoro con l'invenzione di quello scudo ove era dipinta l'immagine di colei ch'aveva ad esser donna de' suoi pensieri. Essendo dunque così, non mi par di poter denominar quest'opera né dal nome solo d'un cavaliere [...], né dal loco dove s'avessero esercitati in atti illustri e gloriosi, non scrivendo un'impresa sola, ma molte, e fatte in diversi lochi, ma da la materia de la qual tratta l'opera, il che farei volentieri con un titolo breve, se potesse ritrovar una parola semplice, o composta, che come quella d'Ovidio abbracciasse tanto felicemente tutto il contenuto ne l'opera mia.

La differenza fondamentale rispetto al *Furioso* è che nell'*Amadigi* non c'è un'«impresa ferma», com'era la guerra di Agramante, né tanto meno un luogo, o una corte attorno a cui ruoti l'azione, o una figura paragonabile a quella di Angelica, attorno a cui si muovano i cavalieri: perchè la molteplicità è assunta a regola totalizzante ed assoluta, perchè «scrivendo molte azioni, volle che fosse conosciuta la moltitudine». La difesa del padre, e di se stesso, che Torquato conduce nell'*Apoologia* spiega chiaramente le intenzioni di Bernardo, che nonostante «trapassasse il convenevole» e non riuscisse a dare organicità alla sua opera ed al suo pensiero aveva chiaro in testa ciò che voleva fare:

Perché quantunque questi, che son detti romanzi, non sian differenti di spezie da i poemi epici o eroici, come io scrissi prima di ciascuno, vivendo mio padre, al qua-

le lessi le cose scritte; nondimeno molte sono le differenze accidentali [*tra romanzi e poemi epici o eroici*]: per le quali giudizioso poeta dee scrivere questa materia diversamente, quando egli sia pur costretto di trattarla [...], della qual cosa non s'avvide peravventura l'Ariosto; però s'assomigliò a gli epici molto più degli altri che avevano scritto innanzi. Ma mio padre, vedendo che questi poemi si debbono porre fra quelli che son misurati con le misure degli estremi, e perché superano tutti gli altri di gran lunga, stimò che l'accrescimento fosse tanto più lodevole, quanto maggiore; e la grandezza tanto più risguardevole, quanto meno usata, perciò che fra' giganti ancora quelli sono più maravigliosi che superano più la commune statura; e nei colossi parimente. E questo avviene non solamente nel soverchio, ma nel difetto, avenga che dei cani gentili, che si tengono per diletto delle donne, e dei nani, il sommo è nella picciolezza. Nel mancamento, dunque, e nell'abbondanza, non solo nella mediocrità, è la propria misura, e quasi la propria perfezione; la quale mio padre, tutto che trapassasse il convenevole, ricercò convenevolmente; e s'avvide che l'esser dubbio nella spezie e nell'artifizio è d'imperfezione argomento: però scrivendo molte azioni, volle che fosse conosciuta la moltitudine; ma l'Ariosto, se è come dice l'oppositore, formò il suo poema quasi animal d'incerta natura e mezzo fra l'uno e fra l'altro: per questo, s'alcun dubita quale egli sia, condanna senza dubbio l'artifizio del poeta. [...] ma fra l'istorie universali, che s'assomigliano a' poemi di molte azioni, quelle meritano maggior lode, le quali contengono maggior notizia di cose e maggior copia d'avvenimenti: dunque nei poemi, nei quali si riceve la moltitudine, si deve lodar la copia. E qual poema fu più copioso dell'*Amadigi*? qual più abondante, qual più ricco, non solo dell'invenzioni, ma dell'elocuzioni e delle figure e degli ornamenti poetici? le quali son tante che, senza impoverirne, potrebbe vestirne il *Morgante* e molti altri, che ne son quasi ignudi.<sup>49</sup>

Si potrebbe obiettare che le parole del figlio siano un'apologia, ed in quanto tali non obiettive, dettate da ragioni specifiche; ma la qualità dell'*Amadigi* è molto aderente alla descrizione che qui ne fa Torquato: cerca costantemente la molteplicità nella molteplicità: non solo per le tre fila, non solo perché non c'è un'impresa ferma, ma perché lo stesso Floridante sembra far concorrenza ad *Amadigi*, perché le storie di secondo grado (gli «episodi» o «digressioni» che dir si voglia) sono numerosissimi e la molteplicità è tanta che rischia di divenire dispersione, perché di canto in canto è difficile ricomporre l'azione e ricordare a che punto si è lasciato l'eroe precedente. Quel che è apologetico in Torquato è il giudizio sull'opera del padre, non le intenzioni che sottostanno alla composizione, che forse erano state addirittura discusse *a posteriori* con lui: ovvero le cose scritte e lette al padre.

<sup>49</sup> T. TASSO, *Apologia...*, p. 416-17. Per la parte subito precedente a questa si veda *infra*, pp. 91 e 92.

Tornando ora al carteggio con il Giraldi, io credo che la vera e propria scissione di vedute sia sancita dalla lettura, da parte del Tasso, dell'*Ercole*, che è opera severa, «eruditissima» (per dirlo ancora con le parole di Bernardo) e del tutto diversa da ciò che si potrebbe aspettare leggendo il *Discorso*; cioè: se Bernardo avvia il carteggio con il Giraldi è perché crede di trovare in lui delle risposte alle proprie domande, che nessuno dei suoi amici può dargli per i differenti assunti da cui partono (primo tra tutti lo Speroni); il *Discorso* ha invece numerose consonanze con la prospettiva di Bernardo, ma solo in via teorica, essendo un trattato che analizza numerosi aspetti nel tentativo di offrire la prima sistemazione teorica del genere; ma poi, nella pratica, il Giraldi fuoriesce dalle norme da lui stesso rintracciate per puntare alla fondazione di un altro genere 'misto': così, per esempio, «se è vero che la materia dei romanzi è sempre 'finta', per Giraldi non è da biasimare l'autore di romanzi che "a materia antica s'appigliasse"»,<sup>50</sup> come fa egli stesso che prende un soggetto mitologico, latino più che mai, per calcare le orme dell'Ariosto, in teoria... Il Tasso, però, non muove mai questo tipo di critiche teoriche all'*Ercole*, ma non può esimersi dal fargli quelle di stile, che tutto gli sembra tranne che eroico, illustre, armonioso, dilettevole...e basta leggere il primo canto dell'*Ercole* per comprendere quanto differenti fossero le posizioni dei due su questo aspetto, fin quella prima stanza che il Giraldi gli aveva mandato e che al Tasso sembrava «un poco lassetta»: proprio dopo questo primo rilievo stilistico il Giraldi comincia ad avere un po' di acrimonia verso il bergamasco ed a divenire sempre più puntiglioso, con ciò spingendo il Tasso ad assumere a sua volta posizioni sempre più critiche.

Di fatto, poi, la polemica tra i due si focalizza sul problema dell'utile e del diletto, ma contiene al suo interno una molteplicità di sfaccettature che mi sembra riduttivo restringere ad una «concezione tutta edonistica dell'arte» da parte di Bernardo, «che si affida all'arbitrio del gusto [*dei contemporanei*] ogni qual volta è necessario operare una scelta»,<sup>51</sup> di contro alla posizione giraldiana che vedeva l'utile come fine unico della poesia: e l'utile inteso «nella sua accezione meno generica, utile cioè come contributo alla crescita morale e spirituale della vita civile, o meglio "alla vita onesta ed onorata" del singolo e della collettività [...]; esso ha invece nella poetica tassiana funzione puramente ed esclusivamente accessoria ed è sufficiente a questo proposito ripercorrere ta-

<sup>50</sup> S. JOSSA, *La fondazione di un genere...*, p. 27.

<sup>51</sup> D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco...*, p. 14 e 12.

lune pagine del Tasso[...].<sup>52</sup> Ma l'utile e l'onesto non erano affatto puramente accessori per il Tasso: e ripercorrendo le sue pagine e le sue lettere al Giral-di non si trova mai una frase che scinda l'utile dal diletto, nonostante dichiarì, già nella prima lettera: «io ho con tutte le forze in questa opera mia atteso a la delectazione, parendomi che sia più necessaria e più difficile al poeta di assequire; perché, come si vede per esperienza, molti scrittori giovano e pochi delectano. Non è però che io non procuri, a guisa di giudicioso pittore che l'ombre mischia coi colori, di mischiar l'utile col piacere».<sup>53</sup> E inizialmente quest'affermazione passa inosservata dal Giral-di, nonostante sia ribadita in quella lettera dell'8 di agosto che trattava del titolo e della struttura dell'*Amadigi*,<sup>54</sup> quando, per la prima volta, il Tasso fa anche l'appunto di stile al Giral-di sulla prima stanza dell'*Ercole*,<sup>55</sup> aggiungendo poi, per mitigare il giudizio, «mi do a credere che l'abbiate in prova fatta un poco lassetta per osser-var quel precetto d'Orazio il qual dice “non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem”». Ma ben presto Bernardo dovette constatare che il fumo sarebbe rimasto fumo perché, dopo aver letto «con mio grandissimo piacere tutto il vostro eruditissimo poema», che era da poco uscito in un'edizione parziale di 26 canti,<sup>56</sup> scriveva:

Il vostro poema, signor Giral-di mio, è tutto pieno di erudizione e di dottrina, e dal quale se ne potrà cavare di molta utilità. Ma dubito che abbiate tanto atteso all'utile che non abbiate pensato alla delectazione, e voi molto meglio di me sapete che i boni poeti devono giovar e dilettar; anzi che non possino giovare senza la delectazione, a guisa di giudiciosi e dotti medici che sotto una picciola dolcezza che diletta il gusto coprono l'amaro della medicina, che poi rende sano. E se il poeta prudente deve considerare la qualità de' tempi ne'quali scrive, ed a quelli accomodarsi, non vedemo noi che a questo corrotto secolo nulla aggrada se non quello che diletta, e che la maggior parte degli uomini che ci vivono attendono alla delectazione più che all'utile, e che oggidì quelli scrittori sono più letti e più lodati che più diletano? Ben conobbe il medesimo di quel ch'io dico il divino Orazio, ancor

<sup>52</sup> D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco...*, p. 16.

<sup>53</sup> *BLett.* II, LXXI; si veda poi la lettera LXXIX, pp. 245-53, dell'8 agosto 1556: «io ho atteso con tutto l'ingegno mio a la delectazione, parendomi che sia più proprio di questa sorte di poesie il dilettere che il giovare, benchè spero di fare l'uno e l'altro».

<sup>54</sup> Si veda la nota precedente.

<sup>55</sup> E forse più a questo che alla scelta della molteplicità è da ascrivere il «passaggio dal generico accordo iniziale ad una fase di aperta discussione sulla natura e le finalità del romanzo cavalleresco»: cfr. *infra*, p. 99.

<sup>56</sup> Cfr. *infra*, cap. II nota 62.

che il suo secolo in comparazione di questo fosse perfetto, e benché dicesse: *aut prodesse volunt, aut delectare poetae | aut simul et iocunda et idonea dicere*, nondimeno disse poi: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*; e poco poi dice: *non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu*; al mio giudizio con quel «pulchra» rispondendo a l'utilità, con la parola *dulcia* a la delectazione. Ed io vi confesso che per correre con l'errore de la presente età, nel mio poema ho posta maggior cura nel dilettere che nel giovare; parendomi che questa lo possa fare più grato al mondo. La qual cosa mi pare che debba essere il fine di colui che scrive; e perché di questa delectazione difficilmente per la imperfezione de la nostra natura e per la troppa affezione che naturalmente portiamo a le cose nostre, l'istesso scrittore ne può esser giudice, avviene che il più delle volte s'inganniamo, e sarebbe forse bene, ad imitazione di quel celebratissimo pittore che poneva le sue tavole ne' lochi pubblici per intender il giudizio che ne faceva il vulgo, leggerle a molto concorso di persone; perché, se non m'inganno, il volgo è miglior giudice de la delectazione che non sono gli uomini dotti, i quali attendono più a l'utile che al piacere.<sup>57</sup>

Tra l'altro in questo passo non si comprende bene se Bernardo consideri «il fine di colui che scrive» il diletto o il rendere grata al mondo la propria opera,<sup>58</sup> e cioè riuscire a comporre un'opera che rappresenti realmente il proprio tempo: per la qual cosa è più utile sottoporla al giudizio del volgo che dei dotti, arroccati nelle proprie posizioni a discettare su norme e giudizi sulla base di testi antichi, spesso latini, estranei totalmente alla maggioranza della popolazione. La lettera continua poi con altre citazioni oraziane e numerosi rilievi formali, che hanno il sapore di vere e proprie stroncature: «Mi pare medesimamente ch'abbiate usata maggior diligenza ne le cose che ne le figure de l'elocuzione, e che siate stato parco in dargli i colori e gli ornamenti che fanno vago e leggiadro il poema vostro, fuorché nelle comparazioni nelle quali, per avventura, sete stato troppo frequente [...]. Vi sono di più molti versi che non hanno quel numero ch'io vi saprei desiderare e sarebbe di bisogno [...]».

E non è quindi un caso che proprio questa sia la lettera non inserita da Bernardo nel suo epistolario, ma pubblicata dal Campori tra le inedite: probabilmente agirono in lui tanto la volontà di non intaccare il giudizio pubblico su un poema appena uscito in un'edizione parziale, quanto ragioni di discrezione personale e di tutela delle «regole dell'amicizia», come lo stesso autore specifica nell'*incipit* della missiva:

<sup>57</sup> G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio...*, 87, p. 308; *BLett. Cam.*, XXIX, p. 167-174, per la quale si veda *infra*, p. 88, nota 17.

<sup>58</sup> Siamo comunque certi che la prima definizione sia quella esatta perché ribadita in numerose lettere dell'epistolario; ma è curioso che proprio qui, in questa lettera su cui si appunta il dissidio, il concetto sia espresso in termini tanto ambigui.

Ma io non vorrei che la vostra modestia facesse me parere presuntuoso e troppo ardito a por la bocca e la mano in un poema d'un tant'uomo, d'uno scrittore che con tanta dottrina, con tanto giudizio e con tanta prudenza, ha insegnata l'arte del bene e perfettamente scrivere, come nel dottissimo vostro *Discorso de' Romanzi* avete fatto voi. Nondimeno, poiché così strettamente me ne pregate, per non mancar del debito del bono amico, di che ho fatto sempre professione, vi dirò alcuni miei avvertimenti e considerazioni nel generale, più tosto piene di sincerità e d'amore, che di giudizio e di prudenzia, pregandovi [...] che vogliate perdonare alle vostre preghiere, le quali hanno molta forza presso di me, l'errore dell'ardir mio.

Come non è un caso che proprio a questa lettera il Giraldi risponda con quell'«anatomia delle cose d'arte» cui ci riferivamo prima (e della quale difficilmente si comprende la puntigliosità senza aver ricostruito i tasselli mancanti), che confuta punto per punto (ma con ben altra prolissità) i punti su cui si era soffermato il Tasso, a partire dall'affermazione sul diletto:

usai, quanto meglio mi fu concesso, l'ingegno, perché l'opera tutta fusse composta all'utile ed all'onesto, parendomi che questo debba essere il fine del poeta, e non il diletto solo. Però che, per quanto ne dicono gli autori antichi, la poesia non è altro che una prima filosofia, la quale, quasi occulta maestra della vita, sotto velame poetico, ci propone l'immagine di una civile e lodevole vita, tratta dal fonte di essa filosofia, alla qual vita, quasi a proposto segno, abbiamo a drizzare le nostre azioni.<sup>59</sup>

Non insisterò qui nuovamente sull'inscindibile nodo tra *otium* e *negotium*, tra il valore morale, didascalico e filosofico dell'opera d'arte e la necessità della bellezza e del piacere che ne nasce, che solo può «ammaestrar gli animi»: rimando al capitolo precedente limitandomi a citare nuovamente la Prefazione del Dolce all'*Amadigi* ed a constatare come l'*inventio* e la caratura etica dei personaggi dell'*Amadigi* siano tutte improntate alla ricerca della perfezione morale e dell'insegnamento dell'utile e dell'onesto, per mettere in evidenza come, a livello teorico, le posizioni dei due siano tutt'altro che divergenti: entrambi sostengono che utile e diletto siano necessari: ma mettono l'accento l'uno sul primo termine, l'altro sul secondo. Ciò che fa la differenza reale sono i modi diversissimi con i quali si incarnano nell'opera poetica questi concetti astratti, che solo dopo aver letto l'uno l'opera dell'altro vengono a galla:

I Poeti non si leggono, se non principalmente per cagione di diletto. E' vero, che col diletto è congiunto l'utile; ma non, come necessario; se non, in quanto il buon Poeta (e spetialmente l'Epico) non si pone di scriver di

<sup>59</sup> *BLett.* II, CXX, p. 351-400, del 10 ottobre del 1557, citata nota 95.

cose vane, ma non meno di profitto, che dilettevoli, adombrando sotto il piacevole velo delle invenzioni i precetti della Moral Filosofia.<sup>60</sup>

Ed ancora, nella già citata lettera al D'Avila del '43:

e sotto alcuno favoloso velame e misterio, con chiari raggi di parole e con lucidissimi lumi di sentenze, qualche profittevole ammaestramento nascondere, e in questo modo insegnar parimente e dilettere gli animi degli ascoltanti a guisa di discreto medico [...].<sup>61</sup>

Il Giraldi chiude infatti la sua lunghissima dissertazione con una punta di acidità molto più eloquente:

Ho letto il canto di Vostra Signoria con mio molto piacere, ma, perché ella mi scrive di volerlo richiamare all'incude, io non dirò altro se non che'egli mi s'è dileguato nelle mani ed ha lasciato troppo tosto di dilettermi, tanto mi è paruto fuggirsi leggendolo. La prego bene a portarsi con lui amorevolmente, chè certo io tengo lodevole cosa il saper levar la mano dalla tavola e non tormentar tanto le composizioni che divengano come inferme.<sup>62</sup>

Per lui il diletto non è affatto una questione di stile, di armonia del tessuto poetico, di *labor limae*, ma è tutto nelle cose e nei concetti. E l'opposta interpretazione dei passi oraziani citati da Bernardo è davvero significativa:

E, perché vidi che la maniera di spiegare in versi i mie concetti era di molta importanza, e all'utile, e al diletto, ho posto cura che non manchi questo ornamento alle altre parti, ed ho sempe avuto riguardo [...] che il verso, con la miglior forma di dire che si potesse usare, convenisse con la materia, e questa con quello, parendomi che in questo modo potessi essequire il precetto d'Orazio, il quale ci invita a mescolare, con decoro convenevole, l'utile col dolce.<sup>63</sup>

E ancora:

Essendo, adunque, stata la mia prima intenzione tutta piegata al giovamento, e veduto che l'utile che sia sciolto dall'onesto o ragionevolmente non si dee dire utile, o non conviene punto a persona virtuosa ed a lodevole vita, imitando io, quanto meglio ho potuto, l'universale nelle illustri azioni, ed accompagnando l'utile con l'onesto, me ne sono ito vestendo l'incominciata

<sup>60</sup> L. DOLCE, *Ai Lettori*, in B. TASSO, *L'Amadigi...*, p. 2.

<sup>61</sup> Si veda *infra*, p. 53; si noti quanto più poetica sia la forma nella quale Bernardo esprime lo stesso concetto del Giraldi.

<sup>62</sup> *BLett.* II, CXX, pp. 399-400.

<sup>63</sup> *BLett.* II, CXX, pp. 385.

parte de questo corpo, dandole quella proporzione di membra che più convenevole mi è paruta, avendo sempre riguardo all'universale. E vi ho, per questa cagione, introdotte consulte e deliberazioni a mover guerra, ad indurre pace, a mitigar leggi, a pigliar partiti, ad acquetar discordie, a mitigare o ad accender dolore. La qual parte mi ha paruta portar con esso lei molto diletto, però che questo ch'appartiene alla compassione ed al muover gli affetti, secondo gli accidenti ch'occorrono. E che questi compassionevoli affetti non siano senza diletto il mostra, se bene mi ricordo, Platone nel *Filebo* dicendo: «molti dolori sono pieni di maraviglioso piacere, come mostrano le rappresentazioni delle tragedie, nelle quali gli spettatori, ancor che piangano, sentono nelle lagrime istesse piacere e diletto». Alla qual cosa alludendo Aristotile disse nella *Retorica* che nel pianto medesimo e nelle lagrime si sente un certo occulto piacere[...]. E questo credo che ci volesse significare Orazio, quando disse: «*non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocunque volent animum auditoris agunt*». Perché, chi bene considera questo luogo, vede ch'Orazio parla del mover gli affetti, volendo che la voce «*pulchra*» abbia rispetto all'ornamento o delle figure o de altre simili cose, con le quali si vestono i concetti, e la voce «*dulcia*» accenni la commozione degli affetti. E forse ch'Orazio fu della opinione ch'ora, avendo meglio considerato Aristotile, sono anch'io, intorno a quella parola ch'egli pose nella diffinizion della tragedia, quando disse  $\eta\delta\upsilon\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\ \lambda\acute{o}\gamma\omega$ , che in latino suona «*sermone suavi*», cioè «parlar pieno di affetto». Il qual porta con esso lui la dolcezza, della quale dianzi dicemmo, e con questa maniera si fanno due effetti molto efficaci di diletto: l'uno è il piegar l'animo di chi ascolta alla pietà; l'altro, che con le cose introdotte si pasce l'animo e si insegna parimente quello che appartiene alla vita civile od eroica, il qual diletto è solo pienamente dei giudiciosi. Ché, se noi solo mirassimo a quello nel quale il vulgo si compiace (del qual vulgo, secondo che diceva Megabizo, il che riferisce Erodoto, non è cosa né più sciocca né più insolente, di cui proprio è non intender cosa alcuna che buona o virtuosa sia), saremmo tenuti poco aveduti.

Nota, per inciso, che quest'ultima accezione di diletto è propria e seconda anche in Bernardo. Il Giralardi conclude poi questa prima parte della sua dissertazione (l'altra è specifica sull'*Ercole* ed abbiamo già visto come si conclude) con un'altra punta polemica sul vulgo:

Conchiudendo, adunque, questa parte, che il fine delle composizioni poetiche sia l'utile, il quale abbia compagno il diletto, espresso con dicevol maniera di dire, come mostrerò al suo luogo, voglio creder che poeta degno di loda mai non si dia a scrivere per dar piacere al vulgo o per farlo giudice della sua composizione, e qui sarà fine alla risposta di quella parte che conteneva questo giudizio del vulgo.

La prima accezione di diletto in Bernardo è invece questa «dicevol maniera di dire»,<sup>64</sup> che è del tutto antitetica a quella del Giralardi, come antitetica è

<sup>64</sup> Si veda, nel capitolo precedente, pp. 22-23, i numerosi riferimenti contenuti nel *Ragionamento della poesia* sul fatto che: «Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piace-



l'opinione sul volgo. Guerrieri Crocetti rintraccia proprio nell'urto tra una concezione «libera e scapigliata» della poesia «fatta per il diletto del vulgo, giudice sovrano»<sup>65</sup> ed una tutta «aristocratica, dotta, fatta per “gli nobili ingegni”» l'origine dell'«urbana polemica» tra il Tasso ed il Giraldi, concludendo che «il Giraldi fu un reazionario della più intollerante rigidità, che non volle preservare dall'esclusivismo delle leggi aristoteliche e d'un'arte intellettualistica neppure il mondo romanzesco, che se n'era allora largamente infischiato [...]. Quindi, è senza dubbio superficiale cercare delle derivazioni giraldiane nelle dottrine artistiche di B. Tasso, perché, tra i due, sostanziali, significative ed evidenti sono le divergenze di pensiero. Bernardo Tasso crede di vagheggiare l'ideale di un'arte libera, il più che sia possibile indipendente dal gravame delle regole [...]. Senonché il povero B. Tasso fu un debole e non seppe mettere al riparo le sue convinzioni e le sue idee da quella corrente d'idee e di principi che la cultura dei tempi aveva valorizzate. Proprio come il figlio [...], sì, ma in tono minore, perché in lui non ci fu la ribellione di un'anima che stride, prima di rinunciare a se stessa [...]. Le opinioni e le correnti dottrinali del tempo si introducevano nel suo intimo mondo lentamente e tranquillamente, senza incontrarvi resistenze, senza generarvi l'angoscia d'un irreducibile dissidio [...]. Ed è curioso seguire nel suo epistolario, nei suoi discorsi e perfino nel mondo artistico dell'*Amadigi* il lento calarsi ed attuarsi di certe correnti».<sup>66</sup>

volezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare» e che il poeta può «con elettissime parole et in bellissimo ordine congiunte, fingere et imitar le cose che il popolo diletta e muovono a meraviglia».

<sup>65</sup> C. GUERRIERI CROCETTI, *G.B.Giraldi e il pensiero critico...*, pp. 38-39. Non mi trovo, comunque, affatto d'accordo con l'affermazione che Bernardo scrivesse per il «diletto del vulgo, giudice sovrano»: credo fosse intimamente convinto che accanto ai dotti, per scrivere qualcosa di davvero rappresentativo di un'epoca, si dovesse chiamare in causa anche il popolo, spesso sprezzato dal giudizio dei letterati, come dal Giraldi; si riveda, infatti, la parte della *Dedicatoria al principe di Salerno...*, citata p. 47.

<sup>66</sup> C. GUERRIERI CROCETTI, *G.B.Giraldi e il pensiero critico...*, pp. 44-45.

## 2) IL DIBATTITO EPISTOLARE TASSO-SPERONI (1557-1560)

Quasi contemporaneamente all'interruzione del carteggio con il Giraldi<sup>67</sup> il Tasso intraprende un nuovo dibattito epistolare, questa volta con lo Speroni, trattando non più problemi teorici e di definizione del genere, ma nuove e diverse questioni di ordine essenzialmente pratico, nate durante la fase di revisione dell'*Amadigi*.<sup>68</sup>

Le lettere allo Speroni però, differentemente da quelle al Giraldi, non sono inserite tutte dal Tasso nel *Volume secondo*: così, per la ricostruzione completa del dibattito, a queste vanno aggiunte quelle comprese nel quinto volume dell'opera *omnia* del padovano,<sup>69</sup> che suddivide ancora al suo interno una prima parte, dove troviamo quelle delle quali è stata rintracciata la risposta dello Speroni (che sono solamente tre con le relative lettere del mittente, per un totale di cinque, perché l'ultima, la CCCXCV, è senza data, ne è pubblicato solo l'inizio e difficilmente si riesce quindi a capire a quale lettera del Tasso risponda: queste epistole sono connotate da un numero più alto, compreso tra LXXXVIII e CCCXCV, e da un numero di pagina più basso) e una seconda parte contenente le sole missive del Tasso (che hanno numero di pagina più alto e lettere comprese tra il numero IV e XXXII); a tutte queste vanno poi aggiunte tre lettere del Tasso a Vincenzo Laureo (contenute nel *Volume secondo*) ed una del Laureo allo Speroni (nel quinto delle *Opere* dello Speroni), per un totale di 33 missive, di cui 29 del periodo 1557-60, che è quello 'post-Giraldi'

<sup>67</sup> Dopo la missiva del Tasso del 9 settembre 1557, il Cinzio risponde, come abbiamo visto, il 10 ottobre con la lunga «annatomia delle cose d'arte»; vi è poi un ultimo scambio tra il 9 dicembre 1557 (*BLett.* II, CXXXIII, pp. 434-37, Bernardo al Giraldi) ed il gennaio del '58 (*BLett.* II, CXXXIV, pp. 437-42, il Giraldi al Tasso), nel quale il Tasso accetta il consiglio del Giraldi di eliminare una comparazione sull'idropisia, ma gli riferisce che il Cappello ed il Muzio si erano mostrati concordi con lui nel giudizio sulla delettazione e l'elocuzione dell'*Ercole*: per difenderlo aveva perciò mostrato loro la lettera del 10 ottobre, rispetto la quale si riserva di discutere con lui, di persona, «degli stili degli antichi poeti». Il Giraldi risponde invece ancora sulla questione del diletto, per altro non sollevata dal Tasso («Ma con tutto ciò non mi hanno mai potuto tirare dalla parte loro quelli c'hanno posto il diletto per fine al poeta») e accetta l'offerta «che mi fa Vostra Signoria di acconciare uno de' canti miei secondo il suo gusto e li dico, e dicogliele di core, che non solo non sono per darle tocco alcuno di prosunzione, ma per restargliene obbligatissimo». Non abbiamo tracce, però, di questa revisione da parte del Tasso, tanto che con questa lettera si chiude il carteggio tra i due, che in verità si può considerare concluso con la lettera del 10 ottobre.

<sup>68</sup> Lo Speroni è cantato come «giudice de' miei scritti accorto e saggio | che col pronto veder d'occhio cervero | scorgete se talor torco dal vero» già nel Libro II *De gli Amori*: si veda B. TASSO, *Rime*, LXXVIII, pp. 198-99.

<sup>69</sup> S. SPERONI, *Opere di M. Sperone Speroni...*, vol. V (citato nota 57, p. 66).

che ora analizzeremo:<sup>70</sup> 22 sono, quindi, quelle del Tasso allo Speroni, 3 del Tasso al Laureo, 3 dello Speroni al Tasso ed una del Laureo allo Speroni.

Il carteggio così composto è decisamente più nutrito di quello con il Giralardi, ma differentemente da prima cercheremo ora di seguire un ordine diacronico, a causa della frammentazione delle epistole tra i vari volumi e parti, e dell'intromissione del Laureo, per dare quanto più possibile un ordine esaustivo alla nostra analisi.<sup>71</sup>

La prima lettera del Tasso allo Speroni è del 26 settembre 1557, ossia di una quindicina di giorni dopo l'ultima decisiva al Giralardi, nella quale il nostro dichiara di voler rompere il lungo silenzio che li aveva separati poiché «[non] avendo avuto bisogno de l'opera nè del favor vostro, ho lasciato di scrivervi, mosso anco dal rispetto di non darvi fatica di rispondermi, il che so per esperienza che voi fate malvolentieri».<sup>72</sup> Ma ora è spinto da tre diverse necessità, strettamente collegate tra loro: presentargli Vincenzo Laureo e chiedergli due consigli di fondamentale importanza sulla struttura dell'*Amadigi*. Innanzi tutto, quindi:

<sup>70</sup> Le prime quattro lettere sono: S. SPERONI, *Opere* V, IV p. 332, da Venezia, del 19 luglio 1552; V, p. 332, da Venezia, del 23 luglio 1552; *BLett.* II, XVI, pp. 55-57, da Parigi, del 19 dicembre 1552 (già cit. p. 69, nota 70); XXVIII, pp. 89-91, da San Germano, del 22 marzo 1553, che attesta la mancata ricezione dell'ultima lettera (la XVI) del Tasso allo Speroni.

<sup>71</sup> Innanzi tutto, quindi, fornisco l'elenco completo delle lettere in ordine diacronico (che è anche integralmente ricostruito in *BLett. Ser.* III), sottolineando quelle dello Speroni e quelle del Tasso al Laureo: *BLett.* II, CXXI, pp. 401-6, da Pesaro, del 26 settembre 1557; *CXXXV*, pp. 413-16, da Pesaro a V. Laureo, dell'8 ottobre 1557; S. SPERONI, *Opere* V, IX, p. 335, da Pesaro, del 12 novembre 1557; *CCCXCXV*, p. 305, di S. Speroni al Tasso, s.d.; *BLett.* II, CXXXI, pp. 428-29, da Pesaro, dell'8 dicembre 1557; CXXXII, pp. 430-34, da Pesaro a V. Laureo, dell'8 dicembre 1557; CXXXIX, pp. 448-50, da Pesaro a V. Laureo, del 28 gennaio 1558; S. SPERONI, *Opere* V, XIII, p. 338, da Pesaro, del 29 gennaio 1558; XIV, pp. 338-39, da Venezia, di V. Laureo a S. Speroni, del 3 febbraio 1558; *BLett.* II, CXLIII, pp. 467-69, da Pesaro, del 19 febbraio 1558; S. SPERONI, *Opere* V, XVI, pp. 339-40, da Pesaro, del 7 novembre 1558; XIX, pp. 341-42, da Venezia, del 9 giugno 1559; XX, p. 342, da Venezia, del 10 giugno 1559; XXI, pp. 342-43, da Venezia, del 17 giugno del 1559; XXII, p. 343, da Venezia, del 10 luglio 1559; XXIII, pp. 343-45, da Venezia, del 24 luglio 1559; LXXXVIII, pp. 65-66, da Venezia, del 19 agosto 1559; XCII, pp. 68-69, da Padova, di S. Speroni al Tasso, s.d., ma in risposta alle ultime del Tasso; XXIV, p. 345, da Venezia, del 3 ottobre 1559; XXV, pp. 345-47, da Venezia, del 19 novembre 1559; XXVI, pp. 347-48, da Venezia, del 6 dicembre 1559; XXVII, p. 348, da Venezia, del 3 marzo 1560; XCIV, p. 70, da Venezia, dell'8 marzo 1560; XCV, p. 71, da Padova, di S. Speroni al Tasso, del 10 marzo 1560; XXVIII, p. 348, da Venezia, del 12 marzo 1560; XXIX, p. 349, da Venezia, del 18 marzo 1560; XXX, p. 349, da Venezia, del 30 giugno 1560; XXXI, p. 350, da Venezia, del 12 agosto 1560; XXXII, p. 350-51, da Venezia, del 30 agosto 1560.

<sup>72</sup> La lettera, che citerò anche di seguito, è la *BLett.* II, CXXI, pp. 401-6, da Pesaro. L'incostanza dello Speroni nel rispondere per iscritto e è ampiamente provata dalle lettere del *Volume primo*, dove il Tasso spesso gli scrive lamentandosi per la «negligentia», sollecitandolo a rispondergli e ripromettendosi di andare a trovarlo di persona (*BLett.* I, CXXIII; CLXIII, CLXXXIV).

[...] ho voluto che questa lettera sia mezzana a far che conosciate la gentilezza e la virtù di M. Vincentio Laureo, che la vi presenterà; e che i vostri molti meriti da lui siano conosciuti. Egli è medico dell'Illustrissimo Cardinale Tornone amato, e tenuto in gran maniera caro da Sua S. Illustrissima come quello, che con la sua prudentia e dottrina lo conserva, e vivo e sano. E' gentiluomo di nobil famiglia, dottissimo ne l'una e ne l'altra lingua; felicissimo possessore de le scientie; giuditiosissimo in tutte le cose, cortese, prudente, e in somma degno de la vostra amicitia, e del vostro amore; mio carissimo amico, e a cui per molti benefici ricevuti sono infinitamente tenuto [...] e il più casto osservatore de le leggi de l'amicitia.<sup>73</sup>

Gli annuncia poi di aver finalmente concluso il Poema «dopo tanti travagli di mente e di corpo», ma di volerlo prima rivedere da sé per emendarlo dalle macchie e dalle «bruttore»; ciononostante

avendomi il sudetto M. Vincentio detto alcune sue considerationi, non posso prima rivederlo, che comunicatele e consultatele fra voi, non me ne scriviate il vostro parere. Saperete dunque ch'io ho finiti tutti i miei canti con una description di Notte, e principati con una description de l'Aurora, la qual cosa trovo, che ha delectato a la maggior parte di quelli, che l'hanno udito. Ora a M. Vincentio pare, e forse con qualche ragione, che questa cosa possa partorir ne l'animo de lettori satietà e fastidio; a me è parso il contrario, e trovo che molti concorreno nel mio parere; nulladimeno [...] poi ch'avrete intese le ragioni, che lo moveno, le quali però non sono altro, che la uniformità de la cosa, la quale suole il più de le volte causar fastidio; e dette a lui quelle, che saprete dire in mio favore, vi parerà che si levino; vorrò più tosto obedir al vostro, e suo consiglio, che sodisfar al mio: perché certo a me pare che né più vagamente, né con più leggiadria e delectatione de gli ascoltanti si possa finir il Canto, che di questa maniera.

Il proemio dei canti non era certo questione di poco conto, perché Bernardo non poteva non considerare la precedente tradizione cavalleresca, che ne aveva fatto un luogo topico; ed ancor più perché in un romanzo cavalleresco – o poema eroico che fosse – di cento canti l'iterazione di uno stesso modulo, anche se variato, avrebbe potuto facilmente generare «sazietà e fastidio» nei lettori, come lo ammoniva il Laureo. Di fatto nell'*Amadigi* a stampa il Tasso ridusse notevolmente il progetto iniziale dietro il consiglio dello Speroni e

<sup>73</sup> Le lettere al Laureo sono infatti ben diciassette, le più numerose che a qualsiasi altro personaggio, ed instaurano con lui un colloquio personale tanto sulle proprie vicende esistenziali e diplomatiche, quanto su quelle letterarie, rivelando lo strettissimo legame di amicizia e stima che li legava; le lettere sono: XXXVII; XXXIX; XL; LXXXIII; LXXXIV; LXXXVI; XCII; CX; CXII; CXIX; CXXV; CXXXII; CXXXIX; CXLVII; CL; CLV; CLXX; le tre sottolineate sono quelle delle quali ci occuperemo qui, ma la CXIX è anch'essa significativa ai fini del nostro discorso poiché tratta della prosopopea, prendendo spunto da una considerazione specifica del Cappello su una del primo canto dell'*Amadigi*.

del Laureo (come vedremo fra breve), per arrivare ad un totale di 39 descrizioni dell'aurora e 34 congedi notturni<sup>74</sup> contro le 100 albe (o 99, se si considera il proemio del primo canto) e 100 tramonti già composti: ma la domanda a cui cercheremo qui di rispondere è quale fosse l'intenzione poetica che sottosta ad una scelta dal sapore così 'integralista'. La risposta, forse, è ancora una volta nell'*Apologia* di Torquato:

Ma quel che mio padre maravigliosamente mescolò, distinse ancora in cento canti, acciò che non fosse la mescolanza senza la distinzione, né la distinzione senza la mescolanza; ma la distinzione fosse mescolata, e la mescolanza distinta. E volle cominciare quasi in ciascun d'essi co 'l principio della descrizione dell'aurora: quel che 'l Boccaccio aveva fatto in dieci giornate, per dimostrar maggior eloquenza nella maggior moltitudine delle descrizioni, le quali nel principio dei canti sono peravventura più lodevoli che i proemi morali, perché sono piene di maggior imitazione poetica.

L'esordio «astrologico-stagionale» era già patrimonio della tradizione cavalleresca a partire dalla *Teseida* del Boccaccio, ovvero dal primo testo in lingua volgare scritto in ottave che conosciamo, nella quale i Libri II, IV e X si aprono su bei bellissimi scorci naturalistici che creano un attimo di pausa riflessiva e di idillio poetico prima dell'inizio dell'azione; da qui trapassano nel *Morgante* e nell'*Orlando*, relegati in seconda ottava dopo l'invocazione religiosa, e poi nuovamente in prima ottava in sei canti dell'*Orlando Innamorato* (II, I, VIII, XIX, XX; III, II, III), dove il motivo ricorrente è quello della «primavera considerata come stagione ideale per amare e fautrice di ispirazione poetica».<sup>75</sup> Viceversa Ariosto «elimina completamente ogni tipo di invocazione mitologica [...] e parimenti tutte le descrizioni astrologico-stagionali»,<sup>76</sup> il che è significativo di quel processo di distanziamento dall'Ariosto cui il Tasso si riferiva nella lettera

<sup>74</sup> Queste sono le albe e le notti da me rintracciate (si veda il paragrafo 4 del cap. IV in particolare p. 192); M. MASTROTOTARO, *Per l'orme...* p. 138, propone delle cifre diverse: 37 per le aurore e 33 per i tramonti; in nota osserva poi come il FOFFANO, *L'«Amadigi di Gaula»...* p. 304, R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», 16 (1964), pp. 117-43; Z. ROZSNYOI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 1990, p. 107; E. WILLIAMSON, *Bernardo ...* p. 110, contino 50 *incipit* aurorali e 31 descrizioni del tramonto, mentre C. DIONISTOTTI, *Amadigi e Rinaldo...* pp. 14-15 «quaranta varianti dell'alba e trentacinque della notte». Sempre secondo la Mastrototaro i prologhi morali 'ariosteschi' sono 44, ma non distingue la quantità dei vari temi e la qualità con la quale sono trattati (se siano semplici apostrofi, per esempio, il che li includerebbe in una categoria diversa): amore, onore, compassione, gelosia, ingratitudine.

<sup>75</sup> O. VISANI, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», 3 (1987), p. 58.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 71.

al Giraldis dell'8 agosto,<sup>77</sup> quel suo «esser diverso» tanto dai modelli antichi, per la scelta della molteplicità nella molteplicità, quanto dal *Furioso*, perché l'*Amadigi* è «più poetico» e più vicino in questo ai Greci ed ai Latini: concetto ribadito anche allo Speroni nella lettera che stiamo considerando e dal figlio nel passo dell'*Apologia* appena citato. Torquato, inoltre, ci fornisce un modello per gli *incipit* aurorali che, pur non appartenendo alla tradizione cavalleresca e pur essendo scritto in prosa, è decisamente il più calzante rispetto al progetto del padre, perché il *Decameron* apre l'introduzione ad ogni giornata (fatta eccezione per la prima e la quarta, nella quale è l'appello alle donne) proprio col sorgere della prima luce mattutina o col fuggire delle ombre notturne (giornata sesta e settima), creando appunto quella 'cornice' alle cento novelle che dà unità alla narrazione. E cento sono anche i canti dell'*Amadigi*, che nella loro molteplicità, nell'abbondanza diventure che si intrecciano, nella «mescolanza» di storia e poesia, di utile e diletto, di buoni ammaestramenti e fughe nel meraviglioso («Ma quel che mio padre maravigliosamente mescolò, distinse ancora in cento canti») cerca appunto una distinzione, un principio unificatore, «acciò che non fosse la mescolanza senza la distinzione, né la distinzione senza la mescolanza; ma la distinzione fosse mescolata, e la mescolanza distinta». E ciò che avrebbe potuto dare unità al poema del padre, oltre che il tema amoroso (per cui, se proprio un titolo unico tratto dalla materia Bernardo cercava per la sua opera,<sup>78</sup> a mio avviso avrebbe dovuto essere *Gli Amori*, come il suo libro di *Rime*), sarebbe stato il senso del tempo che scorre, pausato dalle albe e le notti, molto più dei debili «cronotopo della corte» e «cronotopo dell'avventura», e cioè due tipologie spazio-temporali attraverso le quali tutte leventure partono dalla corte del Re Languines per qui ritornare alla fine, mentre si originano dalla *quête* di uno o più cavalieri sul modello arturiano;<sup>79</sup> oltre a ciò le giornate che svaniscono e si chiudono alla fine di ogni canto forniscono nella quiete notturna «un termine, una meta, dove il lettore, quasi stanco d'un onesto corso de la lettura, volentieri si debba riposare»,<sup>80</sup> assol-

<sup>77</sup> Si veda *infra*, pp. 99-100.

<sup>78</sup> Si veda *infra*, p. 100.

<sup>79</sup> Mi riferisco alla proposta avanzata da M. MASTROTOTARO, *Per l'orme...* pp. 127-28. Tra l'altro, non è propriamente vero che tutto parte e ritorni alla corte del Re Languines, che è, inoltre, personaggio sfuocato e marginale: Floridante, per esempio, vi giunge solo di sfuggita; lo stesso Bernardo aveva specificato che una delle differenze fondamentali con il *Furioso* era proprio l'assenza di «un'impresa ferma» come la guerra di Agramante (si veda ancora *infra*, p. 100), per cui mi sembra che le categorie proposte siano un po' forzate.

<sup>80</sup> *BLett.* II, CXXI, pp. 405-6, citata più estesamente nella pagina successiva.

vendo alla medesima funzione del congedo e del proemio cavalleresco, ma in un modo del tutto differente perchè più poetico e sulle orme degli antichi: le descrizioni del giorno nell'*Eneide* sono infatti circa venti e molte di più (una sessantina circa) quelle della notte; tantissime sono anche nell'*Iliade* ed ancor più nell'*Odissea*, con l'evidente differenza che lì sono sparse nel corso dei Libri e non ripetutamente e 'uniformemente' inserite in apertura.<sup>81</sup> Ma la memoria virgiliana è ripresa con sensibile delicatezza dal Tasso, soprattutto nella sensibilità coloristica dell'alternanza giorno\notte: e ricordiamo quindi che la miglior prova poetica di Bernardo è sicuramente *La canzone alla notte*<sup>82</sup> e che nell'*Amadigi* a spiccare sopra tutto sono proprio le descrizioni naturalistiche, gli scorci aurorali e notturni, i bagliori di luce, il mutare stagionale della natura nel corso dei canti, gli squarci idillici e poetici. Non per nulla Bernardo scrive allo Speroni che il Laureo

Vorrebbe anco, perché a lui pare, che questo mio Poema (con perdono però de gli altri scrittori) serbi più la dignità eroica de gli altri di questa sorte, per discostarlo quanto sia possibile da le regole de Romanzi, che lo riducesse in libri; però vi dirò le ragioni che mi persuadeno del contrario; le quali considerate, e conferite con lui, se vi parerà che sia meglio il suo parere, l'accomodarò di quella maniera. Dico dunque Eccellente S. mio, ch'essendo questo mio Poema diverso da quello di Homero, et di Virgilio, e quasi simile alle rapsodie antiche, e a quella sorte di Poesia, che cantavano i citaredi a le tavole de gran Prencipi, la quale era però eroica, perché trattava di persone e di fatto eroici, dee anco esser l'artificio diverso; e che sia vera questa mia opinione, vedete che, volendo il Magnifico Lorenzo de' Medici [...], introdurre in questa nostra lingua, come capace d'ogni vaghezza poetica, tutte quelle maniere di poesia ch'usavano gli antichi, introdusse anco questa. Et Luigi Pulci tutti i canti de la sua opera cantò a la tavola sua. Essendo dunque così, e essendo questa maniera di scrivere da l'uso ottimo maestro di tutte le cose approvata, perché non debb'io correr con l'uso del presente secolo? A me pare che sia grandissima prudentia del Poeta il sapersi accomodare a l'uso del secolo, nel quale scrive; perché molte cose delectano in una età, che ne l'altra darebbono satietà e fastidio. Oltra di questo mi pare, che'l fine d'uno di questi canti sia come un termine, una meta, dove il lettore, quasi stanco d'un onesto corso de la lettura, volentieri si debba riposare; e che sia il vero, vedete che molti canti di quelli de l'Ariosto, per esser

<sup>81</sup> Torneremo a trattare delle albe e dei tramonti e, più in generale, degli *incipit* e degli *explicit* dell'*Amadigi* e del *Floridante* nel paragrafo 4 del capitolo successivo, cercando di affrontare la questione dal punto di vista stilistico. Inoltre, riguardo le descrizioni dell'aurora e della notte nell'*Eneide*, nell'*Odissea*, in Dante e Petrarca si vedano i *DAP*, Libro III, p. 53; *DPE*, Libro III, p. 168-69; Libro IV, p. 186; Libro V, p. 226 (ma poco prima, p. 223, Torquato parla della *Canzone alla Notte* del padre).

<sup>82</sup> Cfr. B. TASSO, *Rime...*, Libro II, XXXII, pp. 154-58 e XC, pp. 204-7; si veda, poi, R. BATTAGLIA, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in «Cultura neolatina», II (1942), pp. 81-86.

troppo lunghi, fastidiscono[...]. Et perché non posso riveder l'opera, se prima non son risoluto in questo dubbio; non vi sia grave (sapendo quanto m'importa) consultar queste difficoltà con esso lui [*il Laureo*] e risolvermi [...].

Ecco quindi la «seconda difficoltà» senza risolvere la quale non potrà cominciare a rivedere l'opera: dividerla in canti o in libri? La questione è strettamente connessa con quella degli *incipit* e degli *explicit* e non è affatto marginale perché Bernardo sta cercando, in questi carteggi incrociati tra il Giralardi, lo Speroni ed il Laureo, di inscrivere la sua opera in determinate categorie, che però non trovano contiguità con le sue idee, scisse come sono tra moderni ed antichi, ancor più che tra Ariosto ed Aristotele. Per cui non mi sembra pertinente affermare che «ciò che sembra sfuggire al Tasso sono dunque le implicazioni ben più sottili e vincolanti che la scelta tra la distinzione in libri o in canti comporta in realtà: gli sfugge in altre parole che non si tratta di un problema puramente formale o al più di semplice redistribuzione della materia poetica, ma che è necessario privilegiare un modello praticabile all'interno di ben distinte tradizioni letterarie, che insomma l'alternativa si pone tra [...] esempio omerico e poesia ariostesca. Ma allora ciò che nella sostanza è un problema di struttura del poema, di scelta di collocazione culturale, si riduce per il Tasso a mera questione di gusto e di aspettative del pubblico».<sup>83</sup> La dichiarazione che compito del poeta è «il sapersi accomodare a l'uso del secolo nel quale scrive» è intimamente legata alla volontà di rappresentare la sua epoca, come abbiamo visto, ed in questo Bernardo è estremamente coerente con le proprie posizioni esplicitate dalle epistole *Dedicatorie* alle *Rime* fino a quelle al Giralardi; con le quali è altrettanto coerente riguardo la teoria sui rapsodi e l'origine della letteratura cavalleresca: in questa lettera allo Speroni, infatti, riafferma la propria convinzione di un collegamento diretto tra l'antica poesia citaristica e questa nuova forma volgare di poesia eroica, sostenendo che, essendo anche quella citaristica poesia eroica «perché trattava di persone e di fatto eroici, dee anco esser l'artificio diverso» rispetto a quello usato da Omero e Virgilio, dai quali anche il suo poema si distanzia: è per questa ragione che egli crede di dover dividere la sua opera in canti, perché questa vuole esser simile alle poesie che si cantavano alle tavole dei gran principi, non all'epopea. Ma lo Speroni aveva opinioni ben differenti ed il suo trattatello *De' Romanzi* è chiaro in proposito:

<sup>83</sup> Cfr. D. RASI, *Breve ricognizione...*, p. 13.



Romanzi sono prose del volgare Franciesco o Spagnuolo; nelle quali prose si parlava, ben è vero, de' gesti de' cavalieri antichi, massime di quelli del re Artù. Adunque Romanzi si dicono que' libri non dalle persone, delle quali parlano, ma dalla lingua, nella quale furono scritti [...]; onde dico che ogni prosa volgare Franciesca o Spagnuola si dice *romance* [...]. Dir mo che 'l proprio de' romanzi sia parlar de' cavalieri moderni di Carlo o d'Artù, e non degli antichi Greci, e Latini, o barbari; e dir di più che tali nostri poemi romanzi siano non di una sola azione d'un uomo, o di più uomini, o almeno di più sue azioni: e dir che sia suo proprio l'esser partiti in canti, e non in libri; e dir che si cantavano agli auditori; e non parla in essi il poeta da sé, come fanno li eroici antichi Greci e Latini, ma parla a chi lo ascolta: e che questa sia differenza essenziale tra l'un poema e l'altro; è cosa detta senza nessun giudizio, perciocchè queste cose sono in libertà del poeta, e può farle e lasciarle; né 'l farle fa che 'l poema fia romanzo, o il non farle sia eroico [...]. Ma questi canti de' libri nostri Italiani in verso, parlando agli ascoltatori, furono invenzion del Boiardo, imitato e seguitato dall'Ariosto, che senza lui non sarebbe ito in cento anni. Sono divisi in canti, come è anche la commedia di Dante, benchè non si cantassero; e come i *Trionfi* del Petrarca: perché la divisione dà gran lume alla narrazione: e se le parti son brevi, onde finita l'una si pausi, il riposo è grato, e la cosa meglio s'intende. Ma che la divisione in canti sia fatta, perché si cantassero, o si debban cantare, è una pazzia [...].

Il padovano, in questo trattatello, sembra quasi rispondere alla lettera del Tasso ed alle questioni da lui sollevate sull'origine dei romanzi, sulla partizione in canti e persino sulla molteplicità d'azione, tanto che si spinge a dichiarare apertamente che avrebbe voluto che il Tasso desse diversa struttura al suo *Amadigi*:

dir che i romanzi vogliano essere di più uomini, o almeno di più azioni, è pazzia. Ben sono così, perché l'istoria è tale [...]. Ma potrebbe fare un poema d'una azione sola e farebbe migliore di quanti mai ne son fatti. Questo voleva io che facesse il Tasso, e hallo fatto l'Alamanni: così intendo.

e che è assurdo credere che i poemi volgari non siano soggetti alle stesse regole di quelli antichi, perché la differenza fondamentale è che siano scritti in versi o in prosa, non in latino o volgare; conclude quindi, a questo proposito, con delle punte polemiche sulle teorie del Giraldo:

Voler poi dire che i romanzi in questa lingua abbiano privilegio di poetar non secondo le leggi dell'altre lingue, è dar campo di dire, che né epopeia né tragedia, né commedia volgare siano a quelle leggi soggette: perché diremo che la tragedia nostra non è tragedia, della qual parla Aristotile e così la commedia: ma è una cosa nostra volgare libera da que' precetti della poetica, onde parla Aristotile. Però è una gagliofferia il dir come dice il Giraldo de' romanzi: perché romanzi sono eroici, che sono poemi, o sono istorie in verso, e non poemi: come son le tragedie e commedie in prosa, che son

dialoghi, non poemi [...]. Far poi in ogni canto proemio, o ricercar, come dice il Giraldo, è grandissima inezia; perché *non erat is locus*; né il ricercar si fa sempre innanzi al canto, come se si canta [...]; però dico, siano belli quanto si vuole i principii de' canti dell'Ariosto, son sempre inetti, e molte volte non catenati e congiunti alla cosa del poema.

Bernardo si era rivolto allo Speroni nella speranza di ottenere chiarimenti e consigli, ma le premesse da cui il suo antico compagno di sodalizi poetici partiva sulla specifica questione del genere epico-romanzo erano, questa volta, diametralmente opposte; ma, come un tempo, anche ora, dopo questa prima lettera così 'sostanziosa' la comunicazione tra il Tasso e lo Speroni andrà avanti a singhiozzo, perché il Laureo non andrà a Venezia e non porterà di persona la lettera allo Speroni: Bernardo lo prega quindi di spedirla perché altrimenti non potrà riveder l'opera,<sup>84</sup> ma ancora il 12 novembre non ha ricevuto risposta; gli scrive allora confessando «ch'io n'ho preso grandissimo dispiacere, perché avrei pensato che in questo caso, dove il consiglio e giudizio vostro m'importa tanto, devesti vincer la negligenza della vostra natura»; e perché non ha nemmeno risposto al Laureo che gli aveva allegato una «cortesissima lettera».<sup>85</sup> A questa epistola credo segua quella 'spuria' dello Speroni,<sup>86</sup> perché questi era solito rispondere con sollecitudine solo quando era oggetto di qualche riprensione e perché qui accenna di non essere riuscito a conoscere «il gentiluomo che la recò; per lo quale volea rispondervi e per lo quale dovea far tutto quanto io potessi per vostro amore, e per esser criato della Ill. d'Urbino mia signora e padrona, come è il consorte», anche se nella sua lettera il Tasso parlava del Cardinale Tornone... Comunque poco dopo, l'8 dicembre, Bernardo lo ringrazia vivamente per essere andato a visitare il Laureo ed aver discusso lungamente con lui dell'*Amadigi*: quest'ultimo gli aveva poi accennato che si erano trovati concordi nel giudizio circa «le due difficoltà», per cui egli si rimetterà ai loro consigli pur essendo fermamente convinto che «essendo questa sorte di Poema tanto diversa dall'Epico, non debbia esser sottoposto a le sue leggi, almeno in molte parti». Lo stesso giorno scrive poi anche al Laureo<sup>87</sup> annunciandogli di aver cassato molte descrizioni del giorno e della notte

<sup>84</sup> *BLett.* II, CXXV, pp. 413-16, da Pesaro a V. Laureo, dell'8 ottobre 1557.

<sup>85</sup> S. SPERONI, *Opere* V, IX, p. 335, da Pesaro, del 12 novembre 1557.

<sup>86</sup> S. SPERONI, *Opere* V, CCCXCV, p. 305, di S. Speroni al Tasso, s.d., per la quale si veda *infra*, p. 110.

<sup>87</sup> *BLett.* II, CXXXI, pp. 428-29, da Pesaro, dell'8 dicembre 1557; CXXXII, pp. 430-34, da Pesaro a V. Laureo, dell'8 dicembre 1557.

e molti «di que'modi di scrivere ch'al parer mio sono stati trovati da questi Romanzi non senza alcuna buona considerazione»: i prologhi 'canterini', viziosi in un poema d'una sola azione, «in questi che parlano di varie azioni e di diversi cavalieri» sono viceversa lodevoli perchè ragguagliano il lettore sulle vicende lasciate in sospenso dal poeta; ne ha perciò lasciati alcuni necessari alla comprensione del dettato, ma in questi «mi par d'aver osservato un altro modo di dire più vago e più poetico de gli altri, come sarebbe la conversione, rivolgendo il parlare al cavaliere del quale voglio ragionare, o del qual lascio di parlare; e questa figura (come vostra Signoria sa) è un ornamento usato da' buoni Poeti, e che dona molta vaghezza e dignità». Le apostrofi ai personaggi in sede proemiale<sup>88</sup> sono circa una decina nell'*Amadigi* (molto più numerose, però, nel corso della narrazione) ed erano approvate dall'autorità classica, come nota anche Torquato nei *Discorsi del poema eroico* quando, trattando delle figure, afferma: «Oltre le forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica del dire, ve ne sono per avventura alcune altre egualmente da lei ricercate, fra le quali è la prima la conversione»: <sup>89</sup> l'intenzione è quindi, ancora una volta, rendere più poetica l'opera mescolando le tradizioni, anche nei luoghi topici.

Intanto Bernardo, pur avendo cominciato la revisione dell'*Amadigi*, non aveva ricevuto alcuna lettera dallo Speroni e probabilmente per questo motivo nasce qualche screzio tra i due, al quale non rimane estraneo il Laureo:<sup>90</sup> solo il 19 febbraio gli scrive di aver ricevuto le sue risposte, che «tanto più care mi sono, quanto da me più lungamente desiderate»<sup>91</sup> e gli descrive gli emendamenti che sta apportando all'*Amadigi*:

Etiandio ch'io avessi il Poema diviso in libri, per sodisfar più al giudicio d'altri che al mio, l'ho ritornato a l'ordine primo, che quelle descrittioni di notte, e di giorno, nel fine, e principio del canto avea già levate, fuorchè alcune che vi resteranno per dar vaghezza, e ornamento al Poema, com'è ancor stato vostro guodicio. I canti sono piccioli, perchè e la ragione, che voi ne le vostre lettere mi scrivete; e l'esperientia, che ne' canti lunghi de l'Ariosto m'ha mostrato che così sia, a ciò fare m'ha persuaso sì; che non vi sarà canto ch'arrivi a le settanta stanze, salvo que' pochi, che per aver introdotto a parlar qualch'uno, non ho potuto spezzare.

<sup>88</sup> Alcuni esordi sono invece diretti alle donne, come nel modello boccacciano.

<sup>89</sup> Cfr. *DPE*, Libro V, p. 217.

<sup>90</sup> *BLett.* II, CXXXIX, pp. 448-50, da Pesaro a V. Laureo, del 28 gennaio 1558; S. SPERONI, *Opere* V, XIII, p. 338, da Pesaro, del 29 gennaio 1558; XIV, pp. 338-39, da Venezia, di V. Laureo a S. Speroni, del 3 febbraio 1558.

<sup>91</sup> *BLett.* II, CXLIII, pp. 467-69, da Pesaro, del 19 febbraio 1558.

Gli promette infine di inviargli i primi dieci canti non appena saranno trascritti: che Torquato aiutasse il padre in questa operazione già negli anni urbinate è ipotesi probabile e sostenuta dal Solerti, perché vissero uno accanto all'altro tra Pesaro ed Urbino dal 1556 al 1559<sup>92</sup> e perché in due occasioni (ma ormai da Venezia) sarà proprio Torquato a recapitare i canti dell'*Amadigi* allo Speroni: il 10 giugno «i primi quinterni del Poema e sette quinterni del fine» e il 17 «il resto dell'opera».<sup>93</sup> Tra l'altro solo a partire da queste date inizia l'effettiva spedizione di quinterni al padovano, perché tra il 19 febbraio ed il 7 novembre del 1558 il carteggio si interrompe in quanto «il Poema, poiché è mancata la cagione che mi spingeva a stamparlo, che era la necessità, nella quale un anno e mezzo m'ha tenuto quell'ingratissimo Principe [*il Sanseverino* (...)] dormirà ancora qualche giorno, e tanto maggiormente avendogli io fatto far questa nova metamorfosi dal re di Francia a quel di Spagna; il che mi dà fatica di rassettar e mutar di molte cose»:<sup>94</sup> nel 1556 si era infatti consumata la rottura definitiva tra il Sanseverino e il suo vecchio segretario, cosicché questi, ormai al servizio del Duca d'Urbino Guidobaldo II Della Rovere, alleato della Spagna, a ridosso della pubblicazione fu costretto ad eliminare ogni riferimento alla Francia, sostituire la dedica a Enrico II con quella a Filippo II e fare di Floridante il principe di Castiglia piuttosto che di Normandia, perché questi era stato insignito di tal titolo proprio in omaggio alla famiglia Sanseverino, che discendeva dai Duchi di Normandia. Nel 1552-'53 il Sanseverino si era infatti rifugiato a Parigi ed aveva tentato, per tramite del Tasso, di far alleare la Serenissima con la Francia contro la Spagna, nell'intento di sottrarle il regno di Napoli;<sup>95</sup> ma nell'estate del '53 Bernardo comincia a maturare la consapevolezza dell'impossibilità di attuare l'impresa ed avanza al Sanseverino una timi-

<sup>92</sup> Si veda il capitolo I, in particolare pp. 25-28 e p. 38, nota 114; ancora, cap. VII, p. 318.

<sup>93</sup> S. SPERONI, *Opere*, V, XX, p. 342, da Venezia, del 10 giugno 1559; XXI, pp. 342-43, da Venezia, del 17 giugno del 1559, per le quali si veda cap. I, p. 8, note 21-22.

<sup>94</sup> S. SPERONI, *Opere* V, XVI, pp. 339-40, da Pesaro, del 7 novembre 1558. Si veda poi, poco oltre, la nota 186.

<sup>95</sup> In questo biennio, infatti, Bernardo fu a Venezia prima, nel giugno 1552, e poi a Parigi presso la corte di Enrico II. La corrispondenza di questo periodo tra il Principe ed il suo segretario, a volte scritta «in zifra», fu rigorosamente espunta dal Tasso nel suo epistolario, proprio perché erano in gioco alleanze delicatissime: furono poi pubblicate da A. Panizza col titolo: *Lettere inedite di Bernardo Tasso a Ferrante Sanseverino principe di Salerno*, Trento, G. B. Monauni, 1869, e successivamente da G. Bianchini: *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, Verona, fratelli Drucker Librai-Editori, 1895.

da richiesta di congedo dalla corte francese per poter raggiungere la moglie:<sup>96</sup> solo nel febbraio del 1554 riuscì a stabilirsi a Roma,<sup>97</sup> dove presto lo raggiungerà Torquato mentre egli continuava a prodigarsi per far sì che Porzia e Cornelia potessero raggiungerlo, senza riuscirvi probabilmente per il suo essere esule e legato al ribelle ed eterodosso Sanseverino; proprio a Roma gli giunse in seguito la notizia della morte della moglie, che lo gettò in un lungo e doloroso sconforto non privo di sensi di colpa.<sup>98</sup> Nel 1556 i «romori della guerra» lo inducono però ad abbandonare la capitale ed a ridursi a Ravenna prima ed a Pesaro poi, pur rimanendo ancora fedele al suo vecchio principe: ma quando questi smise di pagargli la provvisione annua, Bernardo cominciò a pensare all'ipotesi, dettata dall'estrema necessità, di entrare al servizio del duca d'Urbino presso il quale si trovava; e gli scrupoli morali per esser questi al servizio della Spagna, contro la quale aveva congiurato per lunghi anni, non mancarono certo, tanto che pregava il Laureo affinché il cardinale Tournon:

m'iscusi appresso la Maestà del Re, e della Regina, e della Serenissima Madama Margherita, se pur, come dubito, averrà, ch'io pigli questo nuovo servizio. Questa metamorfosi, o trasformazione de l'animo mio, mi par così strana, che solo il pensarvi mi dà fastidio; e'l mio genio a questa risoluzione è così contrario e ripugnante, che vi va lento, e quasi per forza, come la serpe a l'incanto: la necessità, e tale quale è la mia, ha troppo gran forza.<sup>99</sup>

E infatti il 1 ottobre 1558 scrive al Cardinale stesso:

Io ho aspettato sino a mezzo settembre, ma non avendo dal Sig. Principe né danari, né lettere, che mi dessero speranza di poterne avere, sforzato più tosto da la necessità che da la volontà, mi son posto al servizio di questo Ill. Signore.<sup>100</sup>

La necessità cui allude il Tasso nella lettera allo Speroni era, innanzi tutto, reperire i fondi per il proprio sostentamento e poi per la stampa del poema,

<sup>96</sup> *BLett.* II, XXXVI, pp. 104-5, al S. Americo Sanseverino da Saint-Germain, del 1 agosto 1553.

<sup>97</sup> *BLett.* II, XLII, pp. 121-22, a M. Camillo Crocino da Roma, del 24 febbraio 1554.

<sup>98</sup> *BLett.* II, XLIII, XLIV; XLVI, LXIII, LXIX, LXX, LXXIV, scritta da Bernardo a nome di Torquato, per la quale si veda: G. AQUILECCHIA, *scheda ottava, La destinataria della prima lettera del Tasso*, in *Schede d'italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 171-75.

<sup>99</sup> *BLett.* II, CLX, p. 515, da Pesaro, del 12 agosto 1558.

<sup>100</sup> *BLett.* II, CLXIV, pp. 523-24, da Pesaro.

che voleva pubblicare a sue spese per ottenerne interamente la rendita (fondi che gli verranno in buona parte forniti dal Duca d'Urbino e dai debiti contratti col banchiere Marcantonio Tasca, oltre che dal forzato accordo col Giolito «partendo equalmente la spesa e'l guadagno»),<sup>101</sup> per cui si era resa indispensabile anche la metamorfosi delle lodi francesi con le spagnole. Operati quindi tali aggiustamenti, Bernardo scrisse nuovamente allo Speroni solo il 9 di giugno da Venezia,<sup>102</sup> e poi ancora il 10 ed il 17 dello stesso mese, come sopra accennato: in quest'ultima lettera è il primo accenno a Floridante ed alle ottave encomiastiche del poema, che vennero aggiunte intorno alla fine del 1557 nell'ultimo canto (il Monte della Virtù)<sup>103</sup> e verso la metà del '58 nei canti XLIV e XLVII:

Molto Ecc. Sign. Mio Oss. Le mando per mio figliuolo il resto dell'opera, ed ancorché l'ultimo canto, almeno in quella parte, dove faccio memoria di coloro ch'erano sul monte della Virtù, io abbia da riformare, dove pagarò più compitamente l'obbligo ch'io ho a V.S., nondimeno gliel'ho voluto mandare, affine che la veggia il tutto, ed in che modo si finisca il Poema. Le mandarò da poi due canti, i quali andranno, dove Floridante su quel cavallo volante ritornava con l'occhio acquistato; i quali son stato necessitato di fare per lodare l'Imperator morto e il figliolo vivo: ne'quali dipingo sul monte Argentale dui tempii, uno della Fama e l'altro della Pudicizia, per onorare anche molte gentildonne, alle quali ho qualche obbligazione. L'intenzione sarà vaga e dilettevole; e li manderò a V.S. come si sarà liberata da questa prima fatica.

Nei canti XLIV e XLVII Floridante, dopo aver peregrinato nel cielo sul dorso del suo cavallo alato, Aquilino, atterra su un monte in Toscana e vede un palazzo con ai lati due tempi rotondi; entrato nel primo, quello della Pudicizia, un vecchio gli illustra i dipinti delle famose donne italiane; sempre lo stesso anziano signore lo accompagna poi nel Tempio della Fama e gli narra dei sovrani, dei condottieri e delle battaglie raffigurati nei quadri lì presenti, attraverso i quali Bernardo tesse la prima parte delle ottave encomiastiche dell'*Amadigi*. Un'altra sezione encomiastica è poi nel canto LXXXI, quando Floridante scende nelle profondità del monte Corico, nella grotta della sorella di Argea, Filidea, per ricevere istruzioni su come recuperare l'occhio magico: sulla porta

<sup>101</sup> Si veda il capitolo precedente, p. 29, nota 82; p. 6, la citazione relativa alla nota 15; p. 7, nota 18.

<sup>102</sup> Cfr. il capitolo precedente, p. 21, nota 62.

<sup>103</sup> Si veda poco oltre, p. 123, la lettera ad Antonio Gallo.

dell'ultima sala dello speco vede raffigurati Papi, condottieri, ma soprattutto letterati della generazione precedente e contemporanea a Bernardo, quali simbolo della sapienza umana. Prima ancora, nel canto LXVI, subito dopo aver perso l'occhio magico, aveva invece visto dipinte, nel tempio della Vittoria, tutte le sue imprese passate e future, in delle ottave che, se non possono definirsi encomiastiche, sono certo celebrative del protagonista.

Floridante è infatti l'unico personaggio 'depositario', per così dire, degli encomi cortigiani del poema, probabilmente perchè in prima istanza attraverso di lui il Tasso si riservava di cantare la discendenza illustre della casa Sanseverino, assolvendo alla medesima funzione di Ruggiero nel *Furioso* (e come il poema dell'Ariosto si chiudeva con le nozze di Ruggiero e Bradamante, così questo termina con quelle di Floridante e Filidora), ma forse anche perchè questo secondo nucleo dell'*Amadigi* è interamente di invenzione di Bernardo e posteriore, quindi, anche in ordine di tempo, perchè ascrivibile al periodo della 'riforma romanzesca': questo personaggio acquista, però, una caratura via via sempre maggiore, autonoma e concorrenziale persino rispetto ad Amadigi<sup>104</sup> (tanto che il Foffano lo ritiene il primo in ordine gerarchico)<sup>105</sup> ed una valenza allegorica intrisa di velature mistiche che porteranno lo Speroni ad avanzare delle riserve su questo filone, come vedremo tra breve. Qui ci interessa però rilevare che anche il nucleo encomiastico non era affatto previsto da Bernardo nel suo poema, ma venne aggiunto nel periodo della revisione, sia per la necessità di ottenere qualche ricompensa pecuniaria da Principi e Signori e la speranza di poter, con il loro appoggio, recuperare almeno una parte della do-

<sup>104</sup> Autonoma in quanto le prove dei protagonisti si sfiorano appena nel poema, con tre soli incontri tra Amadigi e il cugino: la prima all'apparire di Floridante nel canto VII, le altre nei due luoghi emblematici del canto L (la battaglia tra Lisuarte e Cildadano), e del canto C, l'ultimo, nel quale si celebrano le nozze tra Floridante e Filidora. Nel canto L, però, Floridante non partecipa allo scontro (nel quale, invece, si distingue eroicamente il cugino) e arriva sul dorso di Aquilino a battaglia finita. L'assenza del paladino in un luogo così tipico del poema, che pure funge da punto centripeto alla raccolta delle sparse fila dell'*Amadigi* e che era stato il motore primo per la partenza di Floridante dalla sua corte, appare ambigua se vista nell'ottica dell'unità aristotelica e della funzione fondamentale di questo canto centrale – si ricordi anche che nel progetto 'epico' era con questo avvenimento che Bernardo pensava di finire il poema –, ma può anche essere letta come una scelta ben ponderata per dare rilievo alla diversa connotazione di Floridante nell'economia del poema.

<sup>105</sup> F. FOFFANO, *L'«Amadigi di Gaula...»*, p. 265 scrive: «[Bernardo] aveva immaginato di ricollegare, secondo il costume del tempo, le origini della famiglia Sanseverino con Floridante, il primo personaggio in ordine gerarchico (mi si perdoni l'espressione burocratica) dell'*Amadigi*»; rimanda poi a *BLett. Ser.*, III, 137 e 141.

te della moglie,<sup>106</sup> sia «per compiacer a l'abuso introdotto da l'Ariosto», che per primo aveva inserito in un poema cavalleresco le sezioni encomiastiche; ne parlerà esplicitamente al Bolognetti quasi dieci anni dopo, nel 1566, non appena finito di leggere il *Costante*:

Mi piace oltre modo che V. S. abbia fuggiti quegli scogli i quali, per compiacer a l'abuso introdotto da l'Ariosto nel mondo, non ho io saputo fuggire. Che se v'è cosa nel mio Poema che lo faccia degno di riprensione, che molte ve ne sono, niuna più che il voler far menzione fuor di proposito di questo e di quel signore ed amico; il che ancor ch'io giudicassi sconvenevole e cosa che ai lettori rompendo il filo ed ordine dell'opera apporta fastidio, nondimeno per accomodarmi a la qualità dei tempi presenti e de lo stato mio, son sforzato di fare.<sup>107</sup>

Ma già nel 1557, non appena ultimato l'ultimo canto che, sul modello ariostesco, contiene l'altra parte encomiastica del poema, scriveva ad Antonio Gallo:

Signor mio con grandissima fatica ho tessuto quest'ultimo canto del mio Poema, non per altro rispetto, che per voler esser troppo cortese co' gli amici; e se non era ch'io mi trovava aver già detto al Casale, che poi lo disse a sua Eccellenza, di voler con la translazione de la meta de la gloria, posta sovra il monte de la virtù dar principio a l'ultimo Canto, e dire anco, che questa era l'impresa di sua Eccellenza, me l'avrei passata senza nominare alcuno, o avrei solamente fatta menzione di letterati, ma presuponendo che questa sia la meta de la gloria, a la qual si va per diverse strade, son stato necessitato di fare un lungo Catalogo; e lunghissimo l'avrei fatto, s'avesse voluto nominar tutti quelli che conoscono che l'avrebbero meritato: e dubito con l'esempio de l'Ariosto, ch'io avrò fatto dispiacere a molti di quelli, ch'io avrò nominati, i quai peravventura, non avendo rispetto che'l Poeta non è storico, né può con quell'ordine porre le cose, né tanto estendersi, si contenteranno poco, né del loco, né de le cose ch'io ho dette di loro. Ma se

<sup>106</sup> Si veda la successiva lettera allo Speroni (S. SPERONI, *Opere* V, XXII, p. 343, da Venezia, del 10 luglio 1559): «Io son tanto sollecitato dalla corte e dall'Eccell. del Duca a dar fuori questo mio Poema, che contra mia volontà son necessitato di sollecitar anco V. S. [...]. Per lettere della corte son certificato che S. M. a quest'ora m'avrebbe fatto la dote di mia moglie restituire, ed una parte delle mie facultà; ma che non s'aspetta altro che la presentazione di ques'opera; il che credo che sia, per non aver poi alla presentazione del Poema a far novo dono». Entrambe le «certificazioni» vennero comunque poi disattese. V. CORSANO nell'*Introduzione* all'edizione critica del *Floridante* (BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante...* citata nota 107, cap. I), p. XXVII, parla di una «cronologia cortigiana» molto complessa, nella quale si sovrapporrebbero tre fasi: «due fasi spagnole, ed una fase intermedia, francese», che rispecchiano le diverse alleanze del Sanseverino (1543-'51, Spagna; 1551-'58, Francia) e l'ultimo cambio di rotta di Bernardo a favore del Duca d'Urbino, ma sembra dare per scontato che il nucleo encomiastico sia un tutt'uno con l'*Amadigi*, nato già a ridosso della fase epica: il che mi sembra smentito dalla lettera ad Antonio Gallo riportata poco oltre.

<sup>107</sup> *BLett. Cam.*, XLIV, pp.209-11, al Bolognetti, da Mantova, del 30 gennaio 1566.



pensaranno che l'intento del Poeta non è di lodarli, ma di nominarli solo, s'appagheranno de la mia volontà, perché *non erat bis locus*; e sarei con la continuazione di questa materia venuto in fastidio al mondo.<sup>108</sup>

Numerose sono poi le epistole nelle quali richiede agli amici liste di «dame e signori de la corte di Spagna», «di Milano» e di personaggi illustri, «perché mi servirò, come più mi tornerà bene, per alcuni del nome, per altri del cognome o del titolo, e de la patria», il che dimostra con quanta fretta, superficialità e forzatura ponesse mano a questa parte del suo poema.<sup>109</sup> E dico forzatura perché mentre nel caso di altri usi introdotti dall'Ariosto e passati nel suo poema la scelta era stata spesso difesa da sè stesso contro il parere di amici, o accettata malvolentieri, o dettata dall'incertezza, in questo caso ritengo fosse presa «con turbato ciglio» per la sola necessità economica, o meglio sarebbe dire per la speranza, visto il risultato del tutto fallimentare *post-factum*. Nel 1544 infatti, quasi quindici anni prima, quando la sua funzione di segretario autorevole e stimato gli consentiva ben altre energie e prese di posizioni, imbastiva un acceso dibattito con Annibal Caro riguardo l'abuso ormai invalso nei libri di lettere di dover appellare le *Signorie* col lei piuttosto che con il voi, e con fermezza ribadiva il suo parere contrario e la necessità di salvaguardare la lingua volgare, ancora vergine e malleabile, dai «vizi» e dalle «malizie» di un'età «corrotta» e dedita solo all'«adulazione»: tale lettera veniva poi inserita dal Tas-

<sup>108</sup> *BLett.* CXXVI, pp. 417-19, da Pesaro, del 9 novembre 1557; ancora prima, il 15 aprile 1557, *BLett.* XCIX, pp. 296-99, a Girolamo Ruscelli, da Pesaro, scriveva al Ruscelli, rispondendo alle domande che quello gli aveva evidentemente posto riguardo «le imprese, de le quali certo non ho mai fatta professione, né delectatomene talmente, che di questa mia delectazione ne sia veduto frutto alcuno [...]». Io non ho veduto il vostro discorso a l'intorno di questa materia, né l'ho potuto ritrovar qui, per sodisfar al desiderio ch'io aveva di vederlo. Vidi quel del Giovio prima che fosse stampato, il quale perché mi pare che tocchi, se non in tutto, almeno in parte quelle qualità che deve aver l'impresa per esser bella, dubitarei di non poter sodisfarvi con mandarvene alcune di quelle del Catalogo ch'io ho fatto in quest'opera mia, se non m'aveste lodate quelle de l'Ariosto, il quale, come che, in questa e in altra sua poesia sia bellissimo, non mi pare però che quel giudizioso uomo in questa parte a dar anima a quelle invenzioni; parlo di quelle del suo catalogo, che d'altre la memoria non mi serve a tanto; la qual cosa non giudico necessaria, ma c'habbia solo atteso a la vaghezza; il che ho fatto io ancora; e forse in questa parte, avendo rispetto a la vaghezza sola, non diletterò il Mondo meno di lui. Ma se desiderate in esse quelle qualità che il Giovio nel suo discorso mostra desiderare, non vedrete (ne le mie almeno) cosa che vi possa piacere, e mi rincrescerebbe di pigliar questa fatica in vano e senza vostra sodisfazione». I discorsi del Giovio e del Ruscelli cui allude Bernardo sono entrambi in P. GIOVIO, *Ragionamento di mons. Paolo Gionio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese. Con vn discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, In Venezia, appresso Giordano Ziletti, 1556. Sempre sulle imprese si vedano poi, ancora al Ruscelli, le lettere CIII, pp. 309-11; CXLV, pp. 475-78, nella quale discorre pure della divisione in libri o in canti, e delle aurore e dei notturni; sui cataloghi encomiastici cfr. *BLett. Cam.* XXXV, pp. 189-90; *BLett.* II, CLIV, p. 502, a Benedetto Varchi, del 15 luglio 1558.

<sup>109</sup> Cfr. *BLett.* II, CXXVI, CLXXXI, CLXXXII, CLI.

so in apertura del *Volume primo* delle *Lettere* che, al pari del *Volume secondo*, reca delle soprascritte «scarne ed essenziali, senza il ricorso ridondante agli attributi consueti dell'epoca». <sup>110</sup>

Le lodi della casa Sanseverino, invece, nacquero nel poema insieme alla 'riforma romanzesca', <sup>111</sup> che già di per sé avallava tale tipo di operazione encomiastica: deduciamo questo dalla lettera del 24 luglio 1559 nella quale, rispondendo ad alcuni «avvertimenti» dello Speroni («le ragioni allegandovi, col cui favore ho sperato di poterlo difendere: le quali, se degne vi pareranno di essere approvate, mi leveranno la fatica di dargli miglior forma; se anche no, cercherò di soddisfare al mio giudizio»), scriveva, riguardo a Floridante:

Quanto a quella parte dove mi scrivete che'l Poema non è un solo, e che Floridante è più avventuroso d'Amadigi, vi dico, ch'io non ho peccato per inavvertenza, e che ciò fia vero, vi mando una copia di una lettera da me scritta al Girdali, nella quale parlando con lui del titolo dell'opera, come vedrete, gli dico, ch'io son diverso ancor dall'Ariosto. <sup>112</sup> Signor mio, avete da saper, che l'intenzion mia, quando diedi principio a questo Poema, fu di far sì che la casa Sanseverina avesse origine da Floridante: e perché detta casa scende da' Duchi di Normandia, avea finto Floridante unico figliuolo di detto Duca; e mutata deliberazione per l'ingratitude del Principe, son stato necessitato di farlo di Spagna, e d'accomodarlo in quella maniera che voi vedete. Il Girdali, come vedrete nella lettera sua, la quale per questo effetto vi mando, in questa parte non mi riprende. Soprastarò l'impressione fino a natale.

Da qui in poi inizia tra i due una sorta di 'controversia su Floridante' che si protrarrà per circa quattro mesi e nasce, evidentemente, dal fatto che con l'introduzione di questo personaggio viene a mancare qualsiasi possibilità di «fare il poema uno»: unità peraltro nient'affatto cercata da Bernardo, che non pecca «per inavvertenza» e non ha intenzione di «astringersi ad una impresa», nella consapevolezza che nemmeno gli antichi osservarono questa norma con l'integralità che ora si ricerca. La sua è una scelta: controbilanciare, a livello

<sup>110</sup> Si veda in proposito l'*Introduzione* di A. CHEMELLO... pp. XXX-XXXI. Le lettere citate sono *BLett.* I, s.n., pp. 13-15; I, pp. 17-21, entrambe senza data, ma ascrivibili all'ultima decade del dicembre 1544, o alla prima del 1545: deduco questa datazione dall'epistolario del Caro (A. CARO, *Lettere familiari*, Istituto Nazionale del Rinascimento, Firenze, Le Monnier, 1957-61, vol. I, 237, pp. 324-27; la lettera di Bernardo è riportata in nota), dove la missiva del Caro risulta successiva a quella datata 12 dicembre 1544 e scritta da Bruxelles.

<sup>111</sup> Almenoché la figura di Floridante non fosse stata partorita dal Tasso al tempo dell'*Amadigi* 'epico', ipotesi piuttosto improbabile.

<sup>112</sup> Ritengo, come anticipato a p. 84, che la lettera al Girdali poi inviata allo Speroni sia quella dell'8 agosto 1556 (*BLett.* LXXIX, pp. 245-53) nella quale gli spiega di essere «diverso ancor dall'Ariosto», mentre la risposta del Cinzio, cui il Tasso allude poco dopo, quella del 14 di settembre, che giungerà a Bernardo solo nell'aprile dell'anno successivo.

della *dispositio*, l'azione di Amadigi con una di sua invenzione che porti diletto e spinga il lettore a leggere sempre oltre, sulla scorta dei modelli romanzi.

Floridante è, infatti, una sorta di co-protagonista, o meglio l'altra faccia di Amadigi, perché i due eroi, entrambi «invitti e forti», veri e propri emblemi del perfetto cavalier cortese, caratterizzati da un immacolato senso di onestà e di umanità, dall'amore incondizionato per il prossimo e dalla fedeltà assoluta alla propria donna, dal coraggio e dalla prestanza che poco o nulla hanno di umano, si distinguono per la funzione strutturale che li impronta e che li rende l'uno specchio dell'altro, ma complementari nel valore semantico e allegorico che assumono nell'economia dell'opera: se leventure di Amadigi si inscrivono nell'ambito del reale, quelle di Floridante sono tutte all'insegna del meraviglioso,<sup>113</sup> dell'incantato, del soprannaturale, sempre intriso di un significato allegorico che rende il protagonista quasi una figura di *imago Christi*: la sua è una vita senza peccato, improntata all'onestà, alla purezza, alla cortesia, alla dedizione totale verso un ideale, tanto che la sua parabola si potrebbe definire un agiografico «*cursus honorum*»;<sup>114</sup> il suo pensiero è ancorato ad una salda coscienza e ad una volontà imperturbabile che non conosce il dubbio, la paura, la tentazione, che è disposta ad affrontare qualsiasi prova e qualsiasi ostacolo per sostenere i valori in cui crede, che non teme l'umano come non teme il soprannaturale, ed anzi con quello si scontra apertamente laddove appartenga alle forze del male; il suo personaggio è distinto da una salda etica religiosa che si manifesta attraverso gli ideali cavallereschi, la perseveranza, la lealtà, la gentilezza che ricorda fortemente i paladini dei cicli bretoni ed il connubio che lì si realizzava tra amore, cortesia e religione: qui, però, questo connubio si rise-

<sup>113</sup> Con questo intendo che anche laddove vi siano, nel fulcro di Amadigi, delle 'incursioni' nell'ambito del meraviglioso, sono comunque sempre in secondo piano, perché le prove che il Donzello del mare affronta sono generalmente di tipo più verisimile: egli partecipa alle battaglie campali contro il re d'Irlanda, salva donzelle, abbatte tiranni, disincanta castelli, si ritira su un monte in eremitaggio col nome di Beltenebrosio...Floridante, viceversa, per poter ottenere la mano della sua amata Filidora, figlia della regina delle fate Argea, dovrà liberare la Selva Perigliosa dagli incanti del negromante Oronte: per riuscirvi dovrà acquisire una serie di oggetti magici senza i quali non potrà superare l'impresa (altri gli saranno mandati da Filidora attraverso le sue messaggere, con diverse funzioni), ma è solo grazie ad Argea che sarà messo nella condizione di sapere cosa prendere e dove trovare ciò che cerca, perché è l'unico predestinato a poter superare la prova, come Amadigi era il solo a poter superare quella dell'arco dei leali amanti.

<sup>114</sup> Secondo una felice definizione di cui D. Rasi si serve per l'*Ercole* del Giraldis: cfr. D. RASI, *Tra epica classica e tradizione romanzesca: introduzione all'«Ercole» di G.B. Giraldis Cinzio*, «Schifanoia», 4 (1987), p. 75: «Le 'fatiche', i 'travagli' e i 'fatti egregi' di Ercole vengono così a rappresentare una sorta di agiografico '*cursus honorum*', moralistica esaltazione di quanto è 'lodevole', 'onesto', e 'appartiene alla vita civile'. L'Ercole giraldiano è l'Eroe con la maiuscola, è il gentiluomo, il cavaliere senza macchia, il paladino della fede, l'*exemplar* di un preciso codice di ideali e di comportamenti».

mantizza per esprimere l'aspirazione ad una rinascita spirituale ed etica di tanta parte della cultura e della religiosità della metà del '500. A Floridante compete, infatti, un carattere di elezione assolutamente assente in tutti gli altri protagonisti e i segni ne sono evidenti e insistiti: egli è il solo che, entrando nei templi della Pudicizia e della Fama, ascolta e vede i personaggi illustri del futuro; è l'unico che riesca a superare le prove perse da altri personaggi: la «ventura delle tre Riviere» (dove invece cade Alidoro perché, secondo la profezia di Argea, questa sarà vinta solo da colui che supererà gli incanti della selva Perigliosa, dopo secoli e secoli di vani tentativi), estrae la spada dalla roccia (che Mirinda credeva fosse destinata ad Amadigi) e la fa così tornare vermiglia, fugge le lusinghe di Nivetta (nelle quali era invece caduto Galaor, che aveva perciò perso la spada vermiglia che sarà poi presa da Floridante), uccide il gigante Orione al torneo di Cornovaglia, il negromante padrone dell'isola in cui è tenuto prigioniero il cugino Agramante e poi i figli di Oronte e Oronte stesso, padrone della selva Perigliosa, «che pria s'avea per impossibil cosa»; è poi il solo a poter volare per i cieli sul dorso del suo cavallo alato ed a prendere alle due streghe sorelle l'occhio che mostra «tutte le passate cose e le venture», senza i quali non potrà vincere nella Selva. Tutto ciò gli è possibile, però, soltanto perché è costantemente aiutato e consigliato da Argea, regina delle fate benigne e madre di Filidora, che lo protegge e lo guida dandogli precise indicazioni su come procurarsi gli oggetti magici e superare le prove che lo renderanno vincitore.

Anche Filidora ha, però, dei tratti 'angelicati': è donna di stilnovistica memoria, silenziosa, pudica, timida e vergine nelle emozioni e nello spirito, prima ancora che negli atti, negli sguardi innamorati che lancia nascostamente a Floridante, nei rossori e nelle passioni appena accennate eppur evidenti; gli appare sempre e solo per brevi attimi grazie agli scorci rubati dall'amante per mezzo dello specchio magico (ottenuto durante la prova delle «tre Riviere»), mentre legge su un prato o tesse all'arcolaio (ed anche queste sono immagini piuttosto topiche); oltre queste visioni fugaci l'amore tra i due si nutre nella distanza, perché vi sono solo tre incontri: la prima volta, quando Floridante se ne innamora, ma non riesce ad avvicinarsi perché come trattenuto da una forza oscura; poi durante il banchetto al torneo di Cornovaglia, dopo la vittoria contro il gigante Orione; e nell'ultimo canto, quando Argea arriva all'Isola Ferma su una nave d'oro trainata da balene «che certo non pareva cosa mortale. |

Ognun ch'Urganda fosse si credea»<sup>115</sup> (Urganda è la fata protettrice di Amadigi): solo Floridante immagina che sia la sua Argea, venuta per celebrare le tanto sospirate nozze con la bella Filidora, con le quali si conclude il lunghissimo poema di Bernardo, come con le nozze di Ruggiero e Bradamante si era concluso il poema ariostesco. Questo elemento mi sembra molto significativo, e ci sarebbe da chiedersi se già durante la composizione dell'*Amadigi* Bernardo non avesse concepito la ventura di Floridante come a sé stante,<sup>116</sup> e che cosa egli intendesse con «passibile di ulteriori sviluppi», visto il carattere fortemente diverso che impregna la sua figura e le prove da lui affrontate rispetto a quelle dei cugini, cui non concerne alcun elemento allegorico e di predestinazione.

Ma la funzione allegorica di tali prove è testimoniata innanzi tutto dallo stesso Bernardo, che già qualche mese prima della citata lettera allo Speroni scriveva a Consalvo Peres:

Non si creda V. S. che questa sia traduttione [...], né creda che sia Poema d'una sola attione; perché parendomi ch'a la prudenza del Poeta si convenga d'accomodarsi a la qualità de' tempi; al gusto e a la delectatione del secolo, nel quale scrive; e vedendo che questa maniera di poesia moderna, usata da' nostri romanzi, era già non pur accettata, ma approvata da l'uso, arbitro, mastro e padre de le cose, mi è parso, lasciando l'imitatione de' Latini, e de' Greci, di caminar per l'orme di questi romanzi; i quali, con la loro vaga e leggiadre varietà, senza immorare (per dirlo con latina voce) in alcuna materia, dilettaano estremamente. Mi sono però sforzato, fuorché ne la dispositione, di servar la dignità del Poeta eroico, e ho procurato, secondo il precetto d'Horatio, «*et prodesse volunt, et delectare poetae*», che'l Poema in molte parti porti seco l'utilità. V.S. vi vedrà novi Cavallieri, novi amori, nove venture, le quali tengono sempre il lettore in desiderio di leggere più oltre; e fra l'altre invenzioni vi vedrà un Floridante principe di Castiglia, la cui favola è tutta allegorica, che contende la gloria con Amadigi, e fa cose meravigliose.<sup>117</sup>

e ben due anni prima al Girdali:

Voglio che sappiate che, avendo io fatto in questo mio poema l'amor di Floridante tutto allegorico, e avendo (come si vedrà nel quinto e sesto canto) finto che la sua Filidora gli fece intender che dando fine alle venture della selva perigliosa, le quali li mandò dipinte in uno scudo, guadagnerebbe

<sup>115</sup> Cfr. *Am C* 64 5.

<sup>116</sup> Leggendo l'*Amadigi* si ha quasi l'impressione che tutte e tre le azioni principali siano state pensate separatamente e poi assemblate: se Bernardo avesse voluto avrebbe potuto ricavare dall'*Amadigi* anche un terzo poema, trattando delle vicende di Alidoro e Mirinda.

<sup>117</sup> *BLett.* II, CLXXVI, p. 578, del 23 marzo 1559.

l'amor suo, e l'avrebbe per moglie, avea pensato di scrivere le dodici fatiche di Ercole.<sup>118</sup>

Dopo questa concisa rassegna è facile comprendere come la valenza antagonista che la storia del Principe di Castiglia viene ad assumere rispetto a quella di Amadigi non fosse certo vista di buon occhio da uno strenuo difensore delle regole aristoteliche quale lo Speroni,<sup>119</sup> pur risultando essenziale e necessaria per gli intenti poetici di Bernardo, che infatti il 19 agosto gli invia

la prima stanza riformata, nella preposizione della quale m'è parso di dover specificatamente nominare come Amadigi, ancor Floridante. Me ne scriverete il vostro parere. La seconda, nella quale era quella conversione a Virgilio, ho levata dal poema, non parendomi che fosse molto a proposito; e trapposta tra la preposizione e l'invocazione mi pareva rompesse il filo.

Il successivo 19 novembre gli spedisce ancora una volta «la prima stanza, nella qual, dopo averne fatte molte, mi sono compiaciuto», ma ribadisce la proposta di volervi inserire Floridante, il che fa pensare che durante i tre mesi passati egli avesse nuovamente optato per una proposizione che nominasse solo A-

<sup>118</sup> *BLett.* II LXXXI, p. 257, del 5 dicembre 1557; in verità, però, non è Filidora a dire a Floridante che se vincerà la prova della Selva Perigliosa diventerà sua sposa, ma una sua messaggiera, e non nel canto VI-VII, ma nel IX.

<sup>119</sup> Che anche per questo affermerà, nel trattatello *De' Romanzi*: «Questo voleva io che facesse il Tasso, e hallo fatto l'Alamanni: così intendo»; inoltre tra i due si verificò un'ulteriore discussione, successiva alle lettere che stiamo analizzando e contemporanea all'abbandono dell'Accademia della Fama da parte del Tasso: Si veda S. SPERONI, *Opere...*, V, p. 70, lett. CXIV, dell'8 marzo 1560, del Tasso allo Speroni: «Ho avviso da Ferrara, che 'l Sig. Pio degli Obici ha portato doi fogli stampati del mio *Amadigi*, e che essendo stato letto in casa del vescovo di Adria, fu commendato assai, e specialmente da M. Lorenzo Gambara, al quale fu risposto dal Sig. Pio: "Voi sete di contrario parere di M. Sperone, il qual m'ha detto che questo poema non val nulla?"; lo Speroni gli risponde due giorni dopo (XCV, p. 71, da Padova, di S. Speroni al Tasso, del 10 marzo 1560), dicendo che non aveva mai parlato dell'*Amadigi* con il Sig. Pio: «Come dunque può aver detto ciò quel mio Signore? Certo non altramente, che per relazione d'alcun poco vostro e mio amico, o di qualche invido, che si serva del nome mio a dir male del bene: che tanto è il dir male del vostro poema. Il qual mi piace che già cominci a mostrarsi; perciocché da se stesso si difenderà molto bene dalle male lingue, senza che altri lo aiuti». Il Tasso ne scrive ancora il 12 (XXVIII, p. 348, da Venezia, del 12 marzo 1560, dove chiede allo Speroni di far «fede che nel Poema non v'è cosa contra la religione, contra i buoni costumi, né contra i principi») dissimulando: «Non ho io scritto quella lettera a V. S. perché dubitassi, che ella avesse dette quelle parole, e fatto un officio indegno della molta virtù sua. Né quanto a me voglio altra satisfatione, tenendomi per soddisfatto dell'amor ch'ella degna di portarmi. Mi sarà bene oltre modo caro, perché questi maligni saranno andati spargendo questa voce in più d'un loco, che dove le tornerà comodo, procuri di levar questa mala opinione; se pur da la malignità di qualcuno fosse stata disseminata ancor qui»; e chiude la questione il 18, ringraziandolo anche per la «fede»: «M'è ben sopra modo caro (se così sarà) d'intendere che non siano stati stampati que' fogli. V.S. intenderà ciò che all'intorno di ciò le dirà detto Signore, affine che io possa destramente scoprir la verità. Io spero che l'egritudine sua si risolverà in bene, e non mi darà cagione di venirla a visitare».

madigi, o tutt'al più gli «altri cavalieri», come in quella che costituirà il definitivo *incipit* dell'*Amadigi* e che gli allegherà con la lettera del 6 dicembre 1559;<sup>120</sup> il 19 scriveva dunque di Floridante:

Niuna cosa mi dà più fastidio, che la considerazione ch'ella fa sovra Floridante; e se le paresse che nella proposizione dell'opera il nominasse, che il facesse in tutte le battaglie che fa Lisuarte, e con Lindadan e con Aravigo ritrovar in favor di Lisuarte, o altra cosa simile per far il Poema uno, il farò: benché, s'io mi ricordo bene, i romanzi antichi non si astringono ad una impresa, né a questa legge. Sarà opera della cortesia sua, di pensar se vi fosse alcun rimedio. Io so che 'l mio Poema a tutti quelli che s'hanno proposto nell'animo il *Furioso* per un'idea d'un perfetto poema non piacerà: perch'io, dove mi pare con ragione d'aver potuto imitare i poeti Greci e Latini, e giuocar con gli spiriti di poesia, mi ho voluto mostrar poeta. E fra gli altri è stato uno di questi, a cui pare il *Furioso* d'antiporre a tutti i poeti antichi, che mi accusa dove io faccio dir da quella donzella a Floridante il ricamo della sopravesta, che gli mandava Filidora, dov'era il caso d'Europa; né però sa altra ragione dire, se non che è soverchia. Ed a me pare, che queste ed altre simili poesie diano grande ornamento al Poema: e per questo molti hanno lodato il mio poema, come più poetico di quello dell'Ariosto.<sup>121</sup>

Bernardo torna ancora una volta sul nodo della 'poeticità', sul punto focale che la poesia non dipende né dall'*inventio*, né dalla *dispositio*, ma da come queste parti vengono trattate, ovvero dall'*elocutio*, che rende il suo poema «più poetico di quello dell'Ariosto» perché in questa parte, sì, egli ha voluto imitare i Latini ed i Greci e «giuocar con gli spiriti della poesia»: e proprio il nucleo di Floridante, per quel misto di meraviglioso e soprannaturale che lo connota, è il più predisposto ad accogliere la componente del diletto e le fughe in un mondo incantato, in un'atmosfera fantastica, ma anche le numerose digressioni «poetiche», metaforiche, figurali, nonché le minuziose descrizioni che creano come degli intarsi preziosi, degli squarci luccicanti ricchi di riferimenti mitologici e fuori dal tempo, che collegano gli antichi ai moderni: così è per il ricamo della sopravesta di Floridante raffigurante il ratto d'Europa, la descrizione delle costellazioni che il principe attraversa sul dorso del cavallo alato, ritratte nei miti da cui prendono il nome, le profezie, le agnizioni, certe descrizioni di *loci*

<sup>120</sup> *Am* I 1: «L'eccelse imprese e gli amorosi affanni | del Principe Amadigi e d'Oriana, | il cui valor dopo tanti e tant'anni | ammira e 'nchina ancor l'Austro e la Tana | e d'altri Cavalier, ch'illustri inganni | fecero al tempo, e la sua rabbia vana; | cantar vorrei con sì sonoro stile | che l'udisse Ebro, Idaspe e Battro e Thile». La lettera citata è in S. SPERONI, *Opere*, V, XXVI, pp. 347-48, da Venezia, del 6 dicembre 1559, nella quale Bernardo fornisce anche le precedenti varianti dei vv. 2 e 5: «In questa stanza il secondo verso diceva: *D'Amadigi di Francia, e d'Oriana*. ma avendolo a mandare al Re Filippo, non voglio por quella parola *Francia* in prospettiva. Il quinto diceva: «Si meraviglia ancor l'Austro, e la Tana».

<sup>121</sup> S. SPERONI, *Opere...*, V, XXV, pp. 345-47, da Venezia, del 19 novembre 1559.

*amoeni et horridi*, o di mostri e animali fantastici, la metamorfosi di Agramoro in cervo... Tutto questo, «a tutti quelli che s'hanno proposto nell'animo il *Furioso* per un'idea d'un perfetto poema non piacerà», ma coloro invece che apprezzano l'attenzione al livello formale ed espressivo della scrittura, l'ornato del tessuto elocutivo e l'imitazione dello stile antico «hanno lodato il mio poema, come più poetico di quello dell'Ariosto».

A ciò si aggiunga, e questo vale per l'intero *Amadigi*, la frequenza delle comparazioni che, riprese dallo Speroni sempre nella lettera del 24 luglio, sono difese dal Tasso con l'autorità omerica:

Dovete ricordarvi, ch'io vi dissi, che nell'opera v'erano molte uniformità così nelle cose, come nella elocuzione, le quali con l'ultima fatica procurarei di levare; non intendendo però delle invenzioni, come de' palazzi, di giardini, di selve; né delle comparazioni, le quali ancor che molte ne siano di leoni, di cani, di lupi, di mari, di venti, e di cose simili; essendo le qualità e gli effetti d'esse tra sè diversi, non mi dava a creder di poter con ragione esserne ripreso: e tanto maggiormente nelle comparazioni, avendo l'esempio e l'autorità d'Omero, che mi difende; il quale nell'Iliade (se non m'inganna, il che non credo) in più di cento luoghi, ma diversamente, ha usata la comparazione del leone. E perché da una picciola parte possiate credere il tutto, vedete che nel libro quinto solo ha posto questa similitudine cinque volte [...].

Le metafore dure e difficili da essere intese m'affaticarò di accomodare, o di mutar, e quelle specialmente che sono più volte ripigliate. Ne levarò quel *lanza*, e voci simili, tutto che fosse opinion d'alcuni, che l'autorità dell'Ariosto mi potesse salvare; e medesimamente quel *strale*, e quel *stuolo*. Già aveva avvertito, che degl'incanti in alcuni luoghi non aveva detto il fine, né l'occasione, né da chi fosser fatti, e del passar da un ragionamento a un altro con un'istesso modo: e n'ho già fatto un ricordo co' suoi numeri, con intenzion d'emendar tutti questi difetti.

A seguito dell'ormai avviata spedizione dei «quinterni», gli «avvertimenti» dello Speroni non si limitavano alle sole obiezioni sulla figura di Floridante e sulle «uniformità» delle comparazioni, ma più in generale su quelle di numerosi passi dell'*Amadigi*:<sup>122</sup> le descrizioni di luoghi e palazzi, oltre che le già ricordate albe e tramonti, le frequenti metafore, le «durezze», le «superfluità», gli «ambiziosi ornamenti»; e ancora: l'uso di alcuni vocaboli troppo bassi e ariosteschi, l'assenza di collegamento tra le parti e di spiegazioni puntuali riguardo agli «incanti».

<sup>122</sup> Risponde il Tasso, sempre nella lettera del 24 luglio: «Se sapeste con che incomodità, e con quanti fastidij ho dato fine a questo Poema; non vi meravigliereste di tante uniformità, delle quali n'è cagione la mia poca memoria, l'averlo io composto ora in Francia, ora in Germania, senza libri, cavalcando, correndo la posta, di notte, per l'osterie, senza lume e com'ho meglio potuto».



Alla ‘difesa’ di Bernardo su questi punti, condotta anche, come abbiamo visto, appellandosi l’autorità ariostesca, il padovano risponde in termini veramente perentori nei confronti dell’Ariosto (ed implicitamente anche del Tasso):

Mi sarà caro oltre modo che ’l mio giudizio sia giudicato e riformato<sup>123</sup>, sendo egli appellabile: ma giudicato anzi con ragione, che con l’esempio, o almeno non con l’esempio dell’Ariosto, il cui poema si può agguagliare a una donna, che ha poche parti che belle siano, solamente ha un non so che, onde ella piaccia alla gente: e forse in lui quel non so che si sa, e sente che sia, e non è suo, ma d’altrui: cioè a dire che la invenzione e la disposizione di quella opera, con i nomi dei cavalieri, fur di colui cui egli sdegna nominare, o per meglio dire non osa, temendo col nominarlo di far accorgere il mondo, che egli tal fosse verso il Bojardo, qual fu Martano verso Griffone; e chi nol crede, vada a sentirlo in quel suo strido infelice di cinque canti, o di sei, che gittò fuori; nella cui musica miseramente ammutì.<sup>124</sup>

Ma i rilievi formali (non, però, quelli su Floridante)<sup>125</sup> del suo più antico e fedele revisore ebbero, nell’arco di breve tempo, un’influenza molto maggiore sul nostro di quella che egli stesso si era riservato di accettare, tanto che dopo aver

[...] trascorso una volta il Poema, rassettandolo in tutti que’ lochi, dov’io concorreva col giudizio degli avvertimenti suoi; e tornando a ricorrerlo un’altra volta, tenendo sempre innanzi gli avvisamenti suoi, molti di quelli, che nella prima revisione non aveva per boni accettati, buonissimi mi sono parsi; e credo che nella terza revisione forse tutti per prudentissimi da me saranno accettati, for che alcuni pochi, che per avventura per aver V. S. il pensiero altrove, o per non avere in memoria ciò ch’aveva letto prima, o per non intender il mio concetto, ha avvertiti. In queste tre revisioni levo le bassezze, le durezza, pongo la cagione e da chi fur fatti gl’incanti, vo resecando alcune superfluità, ed alcuni ambiziosi ornamenti. E già n’ho cassate più di ducento stanze, e ne casserò forse prima che m’arresti, più d’altrettante. Signor mio, io mi son risoluto di non voler che la troppa fretta di stamparlo mi faccia danno. Lo sopratterò fino ad aprile, e più, se bisognerà [...]. Io faccio trascriver tutte le comparazioni, e le descrizioni de’

<sup>123</sup> Cfr. *infra*, p. 114.

<sup>124</sup> S. SPERONI, *Opere*, V, XCII, pp. 68-69, s.d.: lo Speroni scrive di rispondere a «le vostre lettere del XIX del mese»: la lettera del 19 è del mese di agosto (Vd. *infra*, p. 129), ma le allusioni contenute mi sembra rimandino principalmente a quella del 24 luglio (*infra*, p. 131 e nota 122); d’altra parte l’espressione «le vostre lettere» fa pensare che gli fossero giunte insieme.

<sup>125</sup> Cfr. *infra*, p. 130 e nora 120; in particolare la lettera del 6 dicembre, quando Bernardo invia la proposizione nella quale sono nominati gli «altri cavalieri» e non Floridante: questo non implica, però, una revisione e diminuzione della sua figura nel corso del poema e nulla toglie al discorso fatto in precedenza su questo paladino.

luoghi, e le metafore, per levarne poi quelle uniformità, che potesse far men vaga l'opera.

(...e qui, con una qualche ironia, vien da dire che dobbiamo esser grati al Tasso per aver accettato i consigli dello Speroni, visto e considerato che nonostante l'eliminazione di circa duecento, o forse quattrocento stanze, sono ancora talmente tante le «uniformità», le espressioni che si ripetono, la ripresa di certe metafore, l'indugio sulla descrizione di luoghi così simili tra loro, che nemmeno la lunghezza del poema riesce a farle passare inosservate!). Riguardo gli incanti aggiunge poi:

Ho levato nel viaggio, che fa Urganda menando Oriana in Bertagna, que' Dei marini; e se pur le parerà ch'io ne li levi ancor dove Urganda manda l'arme ad Amadigi, il farò: benché mi pare, non descrivendoli altrimenti, ma solo dicendo ch'un Tritone portava l'elmo, un altro la corazza, sforzati dall'incanto, che si potesse sopportare; pur mi rimetterò al suo giudizio. La sciai la cosa d'Agramoro portato nell'arca della Maga, zia della reina di Tescaglia, e Lucilla in quel tempio, ad arte, per lasciar materia a chi volesse scriver dopo di me. E qui aveva fatto un ricordo, insieme con molti altri, come V.S. vedrà, sovra un libro mio, per fare in ogni luogo stanze che lo dicano [...]. Vi mando tutte l'aurore poste ne' principii dei canti:126 di grazia cassate tutte quelle che non vi paiono degne dell'opera. Vi mando anco la prima stanza, nella qual, dopo averne fatte molte, mi sono compiaciuto [...].<sup>127</sup>

Nel viaggio che Urganda compie sulla sua «nave superba» per prendere Oriana in Scozia e portarla in Inghilterra (VI 28-49) non c'è infatti traccia degli Dei marini, che rimangono invece nel XLVI canto, laddove consegnano le armi incantate a Beltenebroso (Amadigi) da parte di Urganda, così come permane l'incanto di Agramoro, che mentre combatte contro Mirinda, nel canto LXXXVIII (29<sup>1-4</sup>) viene preso misteriosamente da un carro volante e portato in cielo, senza che dopo se ne abbia più notizia, lasciando quindi aperta la sua storia: Bernardo allude proprio qui, esplicitamente, alla possibilità di dare una continuazione alla sua vicenda, come avverrà più tardi nel progetto del *Floridante* e come vedremo nel capitolo successivo.

Nella lettera del 30 giugno, invece, la domanda del Tasso pertiene Mirinda ed una digressione che avviene nel canto «quadregesimo ottavo»: la donna fe-

<sup>126</sup> Il 3 marzo 1560, nell'annunciare di essersi licenziato dall'Accademia della Fama, scriveva allo Speroni: «Io cercava quel quinterno, dove sono scritti i principii e li fini de' canti del Poema; ma 'l mio servitore si ricordò ch'io l'avevo mandato a V. S. molti giorni sono. Le piacerà appresso a tant'altre fatiche di vederli, e segnar quelli che le parerà che s'abbiano a rifare».

<sup>127</sup> S. SPERONI, *Opere* V, XXV, pp. 345-47, da Venezia, del 19 novembre 1559.

risce a morte il cavaliere che aveva costruito il Tempio dell'ingratitude, che le narra la sua storia: il problema è «se fosse prudenza del poeta far che colui ferito a morte conti tutto il cammino che fecero, e lo descriva particolarmente; perché mi par che non si convenga introdurre uno che subito morì, ch'ebbe fiato a descriver tanto paese». Il problema è dunque di verisimiglianza della narrazione: e difatti la descrizione del luogo viene eliminata, mentre l'intero episodio viene preposto al canto XLV (3-14). È strano notare che i canti specificamente in questione cui Bernardo allude nelle lettere allo Speroni, nell'arco di un anno esatto, riguardino i canti XLIV (Floridante),<sup>128</sup> XLV (Mirinda), XLVI (Amadigi), XLVII (Floridante), oltre l'ultimo, il che farebbe pensare ad un nodo in posizione centrale non perfettamente risolto.

Ed ancora un problema di verisimiglianza è quello che emerge nelle ultime due missive al padovano: la necessità di coerenza topografica sull'ubicazione dell'Isola Ferma:

perché chi compose l'istoria d'Amadigi, come si vede nel principio del capitolo diciassette del quarto libro, finge che la sia in Inghilterra, dicendo così: *Camminando l'imperatore di Roma e'l Re Lisuarte con le lor genti in ordinanza, il primo giorno non fecero più di quindici miglia*. Né si vede in alcun luogo che mai montassero in barca: il che sarebbe stato necessario, sendo Inghilterra isola; se l'isola ferma fosse divisa da Inghilterra. Fatta la battaglia poi, fa che 'l re Lisuarte si ritira a Lubaina, ove Aravigo il ruppe. E Lovaina è in Fiandra, come vedrà per lo disegno che le mando d'Olandia [...].<sup>129</sup>

Cartina alla mano, il Tasso sembra qui optare per un'ubicazione dell'Isola in Olanda, perché «bisogna dunque, facendola in Inghilterra, far che Lisuarte si ritiri in altra città, e chi facesse che fosse in Olandia, medesimamente farlo ritirare a Berghe porto», attestando comunque una scrupolosità davvero meticolosissima a riguardo, che lo porta, tra l'altro, ad identificare Gaula con la Francia<sup>130</sup> (il che, come si è detto, secondo il Gasparetti e contro l'opinione generale, corrisponderebbe a verità). Ma qualcosa ancora doveva lasciarlo incerto ed il 30 dello stesso mese arriva alla conclusione che, poiché

da niuna parte del libro di Amadigi si può comprendere che l'isola ferma fosse divisa dall'isola di Bertagna; di sorte ch'io son stato costretto di far così, per emendare l'error dell'autore: V.S. ha da sapere che Mona è un'isola

<sup>128</sup> S. SPERONI, *Opere* V, XXI, pp. 342-43, da Venezia, del 17 giugno del 1559.

<sup>129</sup> S. SPERONI, *Opere*, V, XXXI, p. 350, da Venezia, del 12 agosto 1560.

<sup>130</sup> Cfr. *BLett.* II, CLXXIII, pp. 547-53, a Girolamo Ruscelli, del 4 maggio 1558; CLXXVI, pp. 578-79, a Consalvo Peres, del 23 marzo 1559.

lontana di Bertagna cinque miglia, fecondissima, benchè non molto abitata: la quale scrivono alcuni autori, ch'era congiunta con Bertagna verso ponente, e da tra parti cinta dal mare; ma che per un gran terremoto si disgiunse, e divenne isola. Fingo che questa fosse, e che a quel tempo si chiamasse Isola ferma, ed in cambio di Lubaina [...] pongo una città vicina a quella parte; il che è almanco finto con ragione.

Il carteggio con lo Speroni si interrompe così e poco dopo l'*Amadigi* viene dato alle stampe: ma probabilmente rimanevano aperti dei punti di domanda nella mente del Tasso se, tre anni dopo, riprese in mano l'intero nucleo di Floridante per tentare la strada del poema eroico, secondo la poetica che si era via via chiarita in questi anni di revisione e che abbiamo cercato di mettere in luce attraverso l'analisi dei carteggi incrociati con il Giraldi e lo Speroni. Chè se incrociati non furono in ordine di tempo, lo furono per gli argomenti trattati ed i diversi modi nei quali Bernardo si pose con i due: da un lato l'assidua frequenza di lettere con il Giraldi e la pubblicazione, nel *Volume secondo*, dell'intero carteggio con l'interlocutore meglio disposto a rispondere ed a fornire 'ammaestramenti' (più che chiarimenti); dall'altro la scrupolosità con la quale si metteva in relazione con la «negligentia» dello Speroni e la scelta di pubblicare solo cinque di quelle lettere nella propria raccolta: ma, per contro, un dialogo protrattosi nonostante le divergenze e le critiche, e che anzi di queste si era nutrito, a fronte di una brusca e umorale interruzione con l'altro per dissapori di ben minore portata. E poi la differenza dei temi trattati: al primo poneva innanzitutto domande di ordine teorico, di definizione del genere, anche se poi si passò a questioni di stile che determinarono la rottura; col secondo trattava invece questioni di ordine formale e gli spediva i quinterni del poema per l'ultima revisione: ma tutto questo non poteva non coinvolgere anche la struttura e l'impostazione generale dell'opera, dalle quali nacquero la 'controversia su Floridante', quella sull'Ariosto e gli usi degli antichi.

D'altra parte, però, l'aspetto teorico e strutturale era probabilmente quello che più preoccupava Bernardo: così, dopo l'insuccesso editoriale dell'*Amadigi* e la speranza vana, per oltre due anni, di farlo ristampare; ritrovata finalmente la tranquillità economica e materiale grazie al Principe Guglielmo Gonzaga, il 24 novembre del 1563 poneva mano al suo *Floridante*.

## CAPITOLO IV

### I CANTI DI FLORIDANTE (*FL I-VIII*)

#### 1) L'AUTOGRAFO MARCIANO

*Nel nome di Dio ho cominciato il mio  
Floridante il XXIII di Novembre  
del M.D.LXIII.  
il mercoledì*

Con questo *incipit*, vergato sulla prima pagina non numerata del codice Marciano,<sup>1</sup> Bernardo Tasso sancisce l'atto di nascita del *Floridante*.

Il manoscritto non costituisce però l'ultima volontà di Bernardo e non fu quello sul quale lavorò Torquato per pubblicare l'opera paterna, perché quando questa era probabilmente in fase di stampa, il 5 maggio 1587 scriveva al Costantini:

Mi fu in questi giorni mandato un libro di mio padre da Bergamo, nel quale era il primo canto del *Floridante* con alcune stanze che mancano nel principio: ne ho aggiunte alcune altre, e le mando a Vostra Signoria: sono quattro a punto, e potranno stamparsi dopo quella, «*E voi gran duce*».<sup>2</sup>

Poi, il 14 dello stesso mese:

Mandai a Vostra Signoria alcune stanze trovate in un libro di mio padre, mandatomi da Bergamo; le quali deono essere aggiunte nel principio: e credo che a quest'ora le avrà avute, perché io diedi il piego al signor Periteo Malvezzi.<sup>3</sup>

La copia del *Floridante* inviatagli da Bergamo è con ogni probabilità il manoscritto ora Marciano, anche in ragione di una lettera di Gregorio Capelluti, arciprete della cattedrale di Mantova, a Vincenzo Gonzaga, nella quale questi segnala la presenza, tra i libri lasciati da Torquato dopo la sua partenza dalla

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, cap. I, nota 108, p. 36.

<sup>2</sup> *Lett.* III, 808.

<sup>3</sup> *Lett.* III, 816.

corte, di uno «sul quale è scritto il suo *Floridante* e il *Beltramo*, questo di sua mano, quello no».<sup>4</sup>

Il codice è, infatti, autografo di Bernardo e Torquato e ci restituisce, a distanza di 450 anni, la genesi del *Floridante* e di quattro *Dialoghi* di Torquato, attribuiti dal Raimondi al 1579.<sup>5</sup> Esso contiene, dunque: cc. 1r -22v, tre canti del *Floridante*, segnati come *Canto Primo* (cc. 1r -5v), *Canto Secondo* (cc. 5v -12v) e *Canto* [spazio bianco] (cc. 13r -22v); cc. 23r -38v, la prima stesura del *Beltramo*, *over de la cortesia* (nella carta 24r Torquato riscrive il titolo nella forma *il Forestiero Napoletano | overo della Cortesia*); cc. 39v -52r, *il Forestiero Nap[olitano] si overo della Gelosia*; cc. 52v -53r, poche righe de *L'Ardizio overo di quel che basta*; cc. 53v -65r, *Il F[orno] overo de la Pietà*; cc. 65v -67r, bianche; c. 67v, *Se sempre si debba schivar la similitudine delle consonanze*; c. 68r, bianca; c. 68v, nuovamente di mano di Bernardo, *Nomi da porre nel Floridante*, una frase tratta dalla *Poetica* commentata dal Maggi ed un'ottava che descrive il risveglio della natura dopo il freddo invernale: *Era ne la stagion che 'l freddo perde*.

I tre canti del *Floridante* presenti nel codice diverranno, nell'edizione a stampa curata da Torquato,<sup>6</sup> rispettivamente il I, il X ed il XVIII: il primo racconta l'antefatto, ovvero come Floridante parta, ancora giovinetto, segretamente dal padre per raggiungere lo zio Perione, re di Francia, e sostenerlo nella guerra contro il re d'Irlanda; poi come il padre mandi dieci cavalieri «d'illustre grido e fama alta eccellente» sulle tracce del figlio, per riportarlo in Castiglia. Gli altri due sono invece incentrati ciascuno su un cavaliere e narrano un episodio ben preciso, capitato ad ognuno durante la ricerca del Principe: ma, nonostante venga mutata la posizione di questi ultimi due canti nell'assetto complessivo dell'opera (che nel codice, lo ripeto, sono segnati come *Canto secondo* e *Canto* [spazio bianco]), le varianti che distinguono la redazione manoscritta da quella a stampa sono numericamente esigue e qualitativamente insignificanti, e possiamo asserire con certezza che ci troviamo di

<sup>4</sup> SOLERTI, *Vita di Torquato...*, II, lett. CCXLVIII, p. 308.

<sup>5</sup> T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, pp. 13-18.

<sup>6</sup> Sul *Floridante* si veda: F. FOFFANO, *Il «Floridante» di B. Tasso*, in «Archivio storico lombardo», XXII (1894) e *Ancora del «Floridante»*, in G.S.L.I., XIV (1896), pp. 188-89; B. TASSO, *Il Floridante*, introduzione e note di Michele Catalano... pp. II-XXVII; A. DANIELE, *Ipotesi sul «Floridante»*, in *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983; F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi» al «Floridante»: le tracce di Torquato Tasso nell'opera del padre*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», 131 (1997), pp. 347-93 e *Dall'«Amadigi» al «Floridante»: le varianti delle ottave omologhe*, in «Studi tassiani» XLVI (1998), pp. 81-132; R. MORACE, «Com'edra o vite implica». Note sul «Floridante» di Bernardo Tasso, in «Studi tassiani», LII (2004), pp. 51-86; BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante...*, cit. p. 36, nota 107, a cura di V. CORSANO, *Introduzione*.

fronte a due copie di una fase compositiva precedente: sul margine sinistro della c. 5<sup>v</sup>, accanto ai primi due versi del *Canto Secondo*, si legge, infatti, «*Questo canto | è copiato*», mentre il ‘Canto di Icasto’ (e cioè il terzo e ultimo del *ms.* XVIII a stampa) presenta pochissime varianti e, accanto alla mano di Bernardo, vi sono alcune carte vergate da una seconda grafia, ma con correzioni autografe.<sup>7</sup>

Il *Canto Primo* rappresenta invece davvero la genesi, in senso proprio, della nuova opera che Bernardo si accingeva a comporre presso la corte dei Gonzaga e che avrebbe dovuto incarnare il progetto «eroico» maturato durante la ventennale esperienza epico-romanzesca dell’*Amadigi*: ce lo rivela, oltre il già citato *incipit* del codice, lo stadio profondamente tormentato delle correzioni e delle varianti, la cui versione definitiva si trova spesso sui margini e che, nonostante questo, risulta tutt’altra cosa rispetto al primo canto a stampa: nei singoli versi, nel numero e nell’ordine delle ottave, nella disposizione delle parti, tanto da farci pensare che dopo aver iniziato qui la prima stesura Bernardo abbia lasciato il codice bianco, per copiarvi in pulito i canti in una seconda fase. Addirittura mi spingerei ad affermare che abbia sospeso la composizione del primo canto dopo aver composto l’antefatto – non presente nell’*Amadigi* – all’ottava 53 (72 sono, invece, quelle complessive della versione a stampa, ma all’ott. 51 inizia la parte omologa all’*Amadigi*), per passare poi subito alla composizione dei ‘canti dei cavalieri’: i quali, dovendo esser scritti *ex-novo*, costituivano la parte più problematica e più urgente. Bernardo aveva infatti segnato nell’ultima pagina del codice, la 68<sup>v</sup>, *Nomi da porre del Floridante*,<sup>8</sup> ed i nomi sono appunto quelli dei cavalieri partiti alla ricerca del principe di Castiglia, alcuni dei quali ritroviamo anche nella redazione a stampa – nella rassegna di presentazione del primo canto (I 30-37) e nei canti a loro dedicati –, al-

<sup>7</sup>Abbiamo ritenuto necessario proporre, in APPENDICE I, la trascrizione integrale del manoscritto Marciano per facilitare la comprensione del discorso critico che condurremo nel presente capitolo, che intende fondarsi prevalentemente sui testi, attraverso un confronto tra l’autografo, l’*Amadigi* ed il *Floridante* a stampa; d’altra parte portare alla luce nella sua integralità l’unico manoscritto pervenutoci e, con esso, le tormentate e stratificate fasi di gestazione, ci è sembrato il modo più proficuo per entrare davvero nel ‘laboratorio poetico’ dell’ormai settantenne poeta, e per comprendere meglio in cosa consista effettivamente il progetto di poema eroico che egli cercava di attuare con questo *Floridante*, tra abbozzi e ripensamenti, sul limitare della sua vita. Siamo infatti convinti che questo sia l’unico modo per far davvero ‘parlare il testo’ e renderlo intelleggibile ed usufruibile nella sua unità intrinseca, e non solo come termine di confronto dell’edizione a stampa e\o vivisezionato in funzione di questa; operazione peraltro imprescindibile ed utilissima (V. CORSANO, *Floridante...*, propone infatti questa modalità) ma compiuta a costo di perdere il carattere peculiare del testo manoscritto.

<sup>8</sup> Cfr. *infra*, cap. I, nota 108, ma soprattutto l’ APPENDICE I, p. 388.

tri solo nel primo canto del manoscritto Marciano, come varianti poi cassate: alcuni di questi, proprio per la disposizione grafica che assumono nella pagina, dimostrano chiaramente essere alternative possibili in un momento di iniziale incertezza riguardo al numero,<sup>9</sup> allo *status* ed ai nomi stessi dei cavalieri: i sei principali sono scritti in orizzontale con uno spazio ben definito a separarli, e sono: *Lampadoro*, *Tarconte*, *Florimarte*, *Tarpando*, *Balarco*, *Perineo*; sotto *Lampadoro* abbiamo *Bramadoro*, e sotto ancora *Floridoro*; sotto *Tarconte*, *Tesifunte*; e sotto *Balarco*, *Clearco*.<sup>10</sup> A questi nomi segue una frase di difficile lettura, che si rifà alla *Poetica* di Aristotele,<sup>11</sup> e poi, ancora sotto, sul lato sinistro del foglio, un altro nome di cavaliere: *Silvano Principe di Biscaglia* e, sotto *Silvano*, *Floridano*.<sup>12</sup> In

<sup>9</sup> Bernardo, nel primo canto manoscritto, si rivela incerto sul numero dei cavalieri destinati dal re a seguire le orme del figlio: all'ott. 29, v. 2, scrive in un primo momento «sol dieci n'ellesse»; cancella poi e soprascrive «sei solo»; espunge poi anche questa variante soprascritta e reintroduce, nuovamente, «sol dieci»: cfr. APPENDICE I. Nella lettera a Torquato (si veda *infra*, pp. 156-57) parla invece di dodici cavalieri.

<sup>10</sup> *Lampadoro*, *Florimarte* e *Floridoro* sono il primo, il quarto e l'ottavo cavaliere che si presentano al re per prendere licenza ed intraprendere la ricerca di *Floridante*: a loro sono dedicati i canti IX, XII e XVII; *Tarconte* compare nel canto IX, ott. 52, nei panni di un gigante superbo che ha rapito una donna ed è stato ucciso da *Floridante*; non *Tesifunte*, ma *Tesifonte*, è, invece, la lezione manoscritta corrispondente ai versi 7-8 dell'ottava 35 a stampa («*Floridor lo seguia, giovine lieto | nato in riva del mar presso il Sebetto*»): «Con questo sempre andava *Tesifonte* | <Nato su> Che beve l'Istro et di [*spazio bianco*] conte»; lo spazio bianco e la parola in rima «conte» sotto «*Tesifonte*» confermano l'ipotesi dell'incertezza di Bernardo e della variabilità ed intercambiabilità di questi nomi, appuntati sull'ultima pagina di un codice che, verosimilmente, era in gran parte bianco, se poi Bernardo poté copiarvi i suoi canti e Torquato scrivervi parte dei *Dialoghi*. Troviamo, infatti, anche *Clearco* e *Filidor* come alternativa all'*Ipparco* dell'ottava a stampa 33, v. 6: «<Clearco è l'altro> *Filidor l'altro sopr.*», mentre non c'è traccia della definitiva versione «*Ipparco l'altro*». Infine, non «*Balarco*» ma «*Balastro*» è uno degli avversari di *Floridante* al torneo di *Cornovaglia*, nel canto VI.

<sup>11</sup> Ciò che sono riuscita a decifrare è: «Ne la poetica comentata dal maggio tav [rar?] 93 a la pa+ 31 che il poema | eroico non è constretto a determinate ++++ star tragedia epopeia di ++++ | similis et apparet (c'è poi uno scarabocchio). Epopeia temporis spatio nò iungit res».

<sup>12</sup> *Floridano*, nel *Floridante*, non è mai nominato, ma *Silvano* è il terzo cavaliere della rassegna ed a lui è dedicato il canto XI: «Il terzo cavaliere era *Silvano*, | conte di *Fiandra* valoroso e fiero» (32 1-2), la cui versione manoscritta era: «Il terzo cavaliere era <*Silvano*> <*Traiano*> *Silvano* | Conte di *Fiandra* (*Principe di biscaglia soprascr.*) giovinett valoroso e fiero [*i tre gruppi sono cassati con tre distinti fregbi; soprascritto a Conte di Fiandra è Principe di Biscaglia, poi cassato, et forte soprascritto dopo giovinett e poi cassato, cui segue, all'estremo lato destro Conte di Fiandra valoroso e fiero*]. La variante «*Principe di Biscaglia*» è reinserita poco oltre, all'ott. 33, v. 1, riferita a *Florimarte*. Sul lato destro, all'altezza della parola «*Floridano*» vi è infine un'ottava, che sembra un possibile *incipit* 'naturalistico' di canto: «Era ne la stagion che'l freddo perde | E cede a i vaghi fior a le viole | Allhor che'l terren molle si rinverde | Gravido fatto dal calor del sole | Quando ogni praticel purpureo et verde | Garrir cò l'arie pellegrine vuole | Allhor che cò la sua dolce famiglia | Primavera m'invita bianca e vermiglia». Al v. 3 il «si» è soprascritto, mentre il verso 5 presenta una variante: «vermiglio» è sottolineato e, dopo «verde» segue un segno che sembra una «Λ», e poi «purpureo»: la sottolineatura sta ad indicare che *purpureo* ne è variante, determinata probabilmente dal «vermiglia» in rima con «fa-



fondo alla pagina, sempre sul lato destro, vi sono poi tre nomi femminili: *Elidora Elisena Flavilla*.<sup>13</sup>

Anche la disposizione grafica del *Canto Secondo*, dedicato al cavalier Cleanthe, ci porta ad ipotizzare che, dopo la gestazione dell'antefatto, il Tasso si sia dedicato prevalentemente ai 'canti dei cavalieri': questo inizia nella stessa carta del primo quasi senza soluzione di continuità, poiché Bernardo inserisce, nell'interlinea tra l'ultimo verso del canto I e l'inizio di questo, la dicitura «CANTO SECONDO»: fatto piuttosto anomalo se si considera che sul margine sinistro annota: «Questo canto | è copiato». Nonostante ciò, numerose sono le riscritture di singoli versi e di intere ottave sui margini (6 strofe nella c. 6v *ss*; 4 nella 9v *ss*) di un testo che è ordinatamente disposto al centro della pagina; tali varianti rendono il canto molto simile alla definitiva versione a stampa: il numero delle ottave è identico, se si escludono dal computo 45 strofe (X 26-71)<sup>14</sup> in lode di gentildonne del tempo, che Torquato aggiunse di sua mano tra la 25 e la 26 del manoscritto,<sup>15</sup> nella speranza di mostrare «a questi serenissimi signori il desiderio c'ho de la grazia loro», e delle quali pure possediamo l'autografo, conservato presso la Biblioteca Estense di Modena.<sup>16</sup>

Il «Canto [spazio bianco]», che da ora in poi chiameremo il 'canto di Icasto', presenta ancor meno varianti del precedente, con intere carte senza ombra di cassature ed emendamenti, che sono, comunque, sempre sistematicamente inseriti sui margini, o in interlinea soprascritti ad una cassatura, con dif-

miglia» del v. 8. Non vi sono tracce, nel *Floridante*, di questa ottava, ma il primo emistichio, peraltro topico, ritorna nel primo verso del canto XI: «Era ne la stagion che'l villan suole».

<sup>13</sup> Elisena è, nell'*Amadigi*, moglie di Perione e madre di Amadigi e Galaor; Flavilla è, invece, la donna salvata *in extremis* da Lampadaro, nel canto IX, dalle fiamme in cui stava per essere gettata con l'amante dal suo rapitore: episodio che, come notano il Foffano ed il Daniele, avrebbe potuto ispirare l'episodio di Sofronia ed Olindo nella *Liberata*.

<sup>14</sup> Il numero in corsivo indica le ottave a stampa corrispettive al manoscritto: abbiamo utilizzato lo stesso provvedimento nell'apparato dell'APPENDICE I, dove, accanto al numero dell'ottava manoscritta, in grassetto, abbiamo affiancato, tra parentesi tonde, il numero dell'ottava a stampa omologa, in corsivo; le strofe mancanti nella stampa sono invece contraddistinte dal simbolo ≠ e si trovano solo nel *Canto Primo*, ottave 27-32; 45-53.

<sup>15</sup> Nell'APPENDICE I, in apparato diamo per implicita la corrispondenza esatta delle prime 25, e solo dalla 26 in poi specificiamo il numero dell'ottava a stampa [26 (72)].

<sup>16</sup> Segn. ð.V.7.2 = It.379/a, un tempo II, F, 18. Il codice contiene: Cc 1r-145r: 210 liriche e 4 abozzi incompiuti di Torquato, tutti autografi; Cc 145v -151r: stanze autografe a carattere encomiastico composte da Torquato e aggiunte al canto X del *Floridante*, C. 152r: lettera autografa; C. 152v: bianca. C. 153r: sonetto non autografo. C. 153v: bianca. Il codice è descritto da A. BARCO, *E<sub>2</sub>, un autografo delle rime tassiane*, in «Studi tassiani», 29-30-31 (1983), pp. 62-80. Le ottave encomiastiche del *Floridante* sono state pubblicate dal Solerti in T. TASSO, *Poemi minori*, II, Appendice IV, a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891, p. 335.

ferenze minime rispetto alla stampa e l'esatta corrispondenza del numero delle ottave. Come già accennato, vi sono strofe copiate da altra mano, non di rado nella stessa pagina autografa di Bernardo, con una grafia piuttosto slargata, a fronte di un'estrema compattezza di quella di Bernardo: balza subito agli occhi proprio perchè fuoriesce di almeno un terzo rispetto alla colonna formata dalla grafia del nostro e tende, di ottava in ottava, ad allargarsi sempre di più. Non escluderei che questa sia la grafia di Torquato perchè alcuni segni (in particolare le minuscole *b, l, d, s, e* – quasi mai *et* –, le maiuscole *B, G, H, A* e la coppia *gl*) sono molto simili a quelli presenti nelle pagine successive del codice, autografe di Torquato, ma del 1579, cioè circa 15 anni dopo. Va, poi, tenuto conto del fatto che, nel primo caso, ci troviamo davanti ad una bella copia (e non ad una prima stesura) e che la presenza, nella stessa pagina, della mano di Bernardo funge – in un certo senso – da limite alla 'tendenza elastica' di questa seconda mano: caratteristica peculiare della grafia di Torquato (quantomeno nel codice Marciano) è, invece, proprio questo sconfinamento oltre i limiti della riga e dei margini, al di là di ogni ordine apparente. Bisognerebbe, perciò, comparare questa seconda grafia con un autografo di Torquato risalente ai primi anni della sua produzione ed antecedente al 1569, anno della morte di Bernardo; ma non vi sono autografi di quegli anni, causa, anche, «la ben nota pigrizia e insofferenza a ricopiar le proprie scritture (e quando accadeva la copia diveniva facilmente una nuova redazione)»: <sup>17</sup> l'unica notizia da me rinvenuta si trova nella *Vita del Tasso* del Serassi, a proposito del manoscritto Vaticano-Urbinate del *Gierusalemme*, che egli attribuisce alla mano di Torquato perchè «la maniera della scrittura, che è molto meglio formata del solito, ed è somigliantissima agli originali, ch'io tengo, delle lettere da lui scritte allo Sperone a nome del padre, mi persuade che sia opera appunto di quel torno che si è detto, cioè del 1563». <sup>18</sup> Purtroppo, come ha dimostrato L. Caretti, il *Gierusalemme* <sup>19</sup> non è autografo di Torquato, ma un apografo del Verdizotti (e non del '63, ma del '59-60), per cui l'unica via aperta che ci rimane è la ricerca delle lettere citate dal Serassi. Le strofe di altra mano sono: l'intera c. 17v (I-IV<sup>20</sup>=37-40); c. 19r (II-III=50-1); c. 20r (III-IV=59-60); c. 20v (I-IV=61-4); c. 21r (I=65);

<sup>17</sup> G. RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 18.

<sup>18</sup> P. SERASSI, *Vita di Torquato Tasso*, Firenze, Bianchi, 1858, p. 157. Abbiamo recentemente intrapreso una ricerca bibliografica ed abbiamo contattato, via e-mail, numerose Biblioteche italiane, ma non siamo ancora riusciti a rintracciare tali lettere.

<sup>19</sup> L. CARETTI, *Sul «Gierusalemme»*, in «Studi tassiani», III (1953), pp. 3-23.

<sup>20</sup> Con la cifra romana indico i numeri delle ottave per ogni carta.

c. 22r (I-II=73-4); in ogni pagina vi sono quattro ottave, per cui, sottraendo, si ottengono quelle autografe di Bernardo, cui bisogna aggiungere un numero esiguo di correzioni formali e sostanziali.<sup>21</sup> Un ultimo dato relativo a questi tre canti è la presenza di varianti segnate con un inchiostro differente, leggermente più tenue e dal tratto più sottile, che dimostrano uno stadio di revisione successivo ai numerosi aggiustamenti operati *in fieri*.<sup>22</sup>

Torniamo ora al *Canto Primo*, che avevamo momentaneamente abbandonato perché, oltre a rappresentare la primissima gestazione dell'opera, pone una serie di interrogativi aperti sulle intenzioni di Bernardo relative a questo nuovo tentativo eroico, che ci permettono di misurare la discrasia tra la teoria e la prassi, ovvero di verificare *in fieri* quale potesse essere lo scarto tra un iniziale progetto – peraltro ad uno stadio 'pratico' piuttosto avanzato, perché Bernardo aveva già pronta l'intera parte relativa a Floridante nell'*Amadigi* e, presumibilmente, anche un'idea sul come reimpostarla nel nuovo poema – e la sua effettiva realizzazione: a tal fine prenderemo in considerazione le tormentate stratificazioni dell'autografo, l'*Amadigi* e la versione definitiva del *Floridante* a stampa.

La prima ottava era stata inizialmente concepita in questa forma:

L'amorose fatiche e i lunghi errori  
 Del Prence di Castiglia Floridante,  
 Allhor ch'a illustri e generosi ardori  
 Aperse il petto, chiuso stato avante,  
 E spinto da desio d'eterni honori,  
 Con l'arme addosso, cavaliere errante,  
 Dal mare d'Atlante a i regni de l'Aurora  
 Cercò l'amata e bella Filidora.

ma venne poi quasi interamente rifatta:

L'honorate fatiche, i lunghi errori  
 Io vo' cantar del gran Principe Ibero,  
 Allhor che da desio d'eterni honori  
 Spinto, lasciando il suo paterno impero

<sup>21</sup> 59 1 tempo a] <di per> tempo a; 63 8 che l'avversario] E l' adversario avversario  *marg. sin.*; 73 7] Mentr'<egli> \*ei gli\* corse <ad incontrarlo> \*per urtarlo\* sopra; *non saprei con certezza attribuire all'una o all'altra mano la variante di 65 6* superbo e fiero] superbo <in vista> e fiero. In APPENDICE I, nella trascrizione abbiamo utilizzato due differenti tipi di carattere, per rendere evidente anche la 'composizione grafica' delle pagine del codice.

<sup>22</sup> In APPENDICE I, nell'apparato abbiamo utilizzato il grassetto per evidenziare questo aspetto.

Per gir in Francia a gli amorosi ardori  
 Aperse il petto giovinetto et fero,  
 Et d'Atlante a i regni de l'Aurora  
 Cercando andò l'amata Filidora.

Nel ricopiare, in margine al foglio, mutò nuovamente i primi due versi:

Canto l'alte fatiche e i lunghi errori  
 di Floridante gran Principe Ibero.<sup>23</sup>

che rimangono tali anche nella versione a stampa, nella quale mutano, con varianti minime, solo i due versi centrali dell'ottava:

Canto l'alte fatiche e i lunghi errori  
 di Floridante, gran principe Ibero,  
 allor che per desio d'eterni onori  
 si dipartì dal suo paterno impero;  
 e 'n pregio ascreso, agli amorosi ardori  
 aperse il petto giovinetto e fero,  
 e dall' Atlante ai regni del 'Aurora  
 cercando andò l'amata Filidora.

Le diverse modifiche apportate alla proposizione sono un po' il paradigma di ciò che avviene in questo primo canto, vale a dire la ricerca di una dignità eroica, di uno stile illustre, ma anche di un'unità intrinseca al poema stesso. Nella prima versione l'accento è decisamente posto sugli amori, nella seconda sugli onori: «L'amorose fatiche» del v. 1 diverranno «L'honorate fatiche» nella seconda redazione, con una posticipazione degli amori al v. 5 («gli amorosi ardori») e il desiderio di «eterni honori», che spinge il Principe a lasciare il «paterno impero» al v. 3, laddove nella prima fase avevamo i «generosi ardori» al v. 3, che erano anche il motore primo dell'«errare» di Floridante, e solo al v. 5 il primo accento sugli onori. Inoltre nella prima versione non c'è alcun riferimento al poeta ed al suo «cantare», perché si trovava nella seconda ottava, al v. 5, dopo i primi quattro versi dedicati ad «altri cavalieri», come nell'*Amadigi*:<sup>24</sup>

E d'altri cavalieri eccelsi et chiari  
 Varij casi d'amor varie venture  
 Che ritrovar varcando et terre et mari  
 Per monti alpestri, et selve horride, et scure |

<sup>23</sup> Al v. 6 la versione definitiva porta la variante «fero»: ma si veda, per tutti questi emendamenti, l'APPENDICE I.

<sup>24</sup> Si veda *infra*, cap. II, p. 71.

Jo Canterò, se da i fati a me contrari,  
 Sola cagion di tante mie sciagure,  
 Dato mi fia; et de la grave salma  
 De' noiosi pensier sgraveran l'alma.<sup>25</sup>

Nel primo poema, però, il riferimento ai cavalieri si trovava già nella prima ottava, dove era anche, al v. 7, quello all'atto del cantare con la formula ottativa senza il soggetto espresso, qui sostituita dal futuro con l'aggiunta del pronome, che implica una intenzionalità molto maggiore: nella seconda redazione, infatti, si passa dal futuro all'ausiliare volere: «Io vo' cantar», al secondo verso della prima ottava. Con l'ultimo emendamento Bernardo raggiunge infine la formula definitiva, nella quale il verbo, senza soggetto espresso, è un presente affermativo rilevato in prima posizione, che enfatizza l'atto del cantare da parte del poeta e quindi, implicitamente, la sua funzione di novello *artifex*, sull'esempio degli antichi (*Aen.* I 1: «Arma virumque cano, Troiae qui primis ab oris»), mentre le «fatiche» da «honorate» divengono «alte»: «Canto l'alte fatiche».

Esattamente un anno prima il figlio, «non ancora diciottenne», dava inizio al suo *Rinaldo* con un *incipit* che marcherà, più tardi, anche la *Liberata* e la *Conquistata*,<sup>26</sup> ma che sembra non esser stato estraneo pure all'anziano Tasso del *Floridante* (anche se, rispetto a quest'ultimo, nel *Rinaldo* rimane più marcato l'accento sugli amori):

Canto i felici affanni e i primi ardori  
 che giovinetto ancor soffrì Rinaldo,  
 e come il trasse in perigliosi errori  
 desir di gloria ed amoroso caldo;  
 allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori  
 mostraro il cor più che le forze saldo  
 e Troiano, Agolante e 'l fiero Almonte  
 restar pugnando uccisi in Aspramonte.

Ancora sull'esempio dei poemi antichi – e del *Rinaldo* – è la seconda ottava dell'autografo (nella sua versione definitiva), con l'invocazione alle Muse,<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Questo secondo emistichio, dopo la seconda redazione della prima ottava, diverrà: «Se pur que' Fati a me duri avversarj | Sola cagion di tante mie sciagure | Mi daran tregua, et de la grave salma | Di noiosi pensier sgraveran l'alma»: cfr. APPENDICE I.

<sup>26</sup> Cfr. *G.L.* I 1 1-2: «Canto l'arme pietose e 'l capitano | che 'l gran sepolcro liberò di Cristo» e *G.C.* I 1 1-2: «Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano, | che tolse il giogo a la città di Cristo».

<sup>27</sup> Si veda l'APPENDICE I; cfr. poi *Iliade* I 1-2: «Canta, o dea, l'ira d'Achille Pelide | rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei»; e *Odissea* I 1-2: «Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme, che

mentre la terza contiene l'encomio a Guglielmo Gonzaga;<sup>28</sup> con l'ottava 4 manoscritta comincia la *fabula* vera e propria e seguiamo Floridante con continuità fino all'ottava 32: dal suo proposito di soccorrere lo zio Perione, Re di Francia, contro il tentativo del Re d'Irlanda di usurpargli il regno, alla partenza notturna e segreta dalla corte di Castiglia per raggiungere Lisbona e, di lì, imbarcarsi verso la Francia (4-8=8-12 della versione a stampa); poi la tempesta in mare (9-19=13-23), il naufragio in Scozia (20-3=24-5; 38-9), l'incontro con Urganda, la fata protettrice di Amadigi, che gli rivela il prossimo incontro con il Donzello del mare (24-6=40-1; 44),<sup>29</sup> il vagare solitario nei boschi e la sosta, durante la notte, in una capanna di pastori (27-9 ≠), fino alla lotta contro con sei guerrieri armati (30-2; nella stampa non ci sono ottave omologhe, ma l'episodio è narrato, in maniera del tutto differente, nelle ott. 45-51).

Con l'ottava 33 ritorniamo invece in Castiglia e comincia la seconda parte del canto, che risulta come diviso in due tronconi, perché da qui in poi si tratta solo dei cavalieri: il padre non riesce a darsi pace per la partenza del figlio e decide di mandare dieci cavalieri sulle sue tracce (33-6=26-9): segue la rassegna di questi (ott. 37-44=30-7), la loro partenza e l'arrivo in Francia (45-6 ≠), dove, alla corte di Perione, incontrano Amadigi (47 ≠), che narra loro di avere incontrato il cugino due mesi prima in Scozia (48 ≠): con questo scarto tem-

tanto | vagò, dopo che distrusse la rocca sacra a Troia»; *Eneide* I 8-9: «Musa, mihi causas memora, quo numine laeso | Quidve dolens regina deum tot volvere casus»; da essi trapassa dapprima nel *Rinaldo* I 2 1-2: «Musa, che 'n rozzo stil meco sovente | umil cantasti le mie fiamme accese», poi al *Floridante* I 2 1-2: «Aspirate, voi, Muse, al canto mio | Voi ch'eternar solete i nostri carmi», alla *Gerusalemme Liberata*, I 2 1-2: «O Musa, tu che di caduchi allori | non circondi la fronte in Elicona»; ed infine alla *Gerusalemme Conquistata* I 3 1-2: «Voi che volgete il ciel, superne menti, | e tu che duce sei del santo coro».

<sup>28</sup> Riguardo quest'ottava e l'intervento di Torquato su essa, rimando ad: A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 227-32.

<sup>29</sup> L'incontro con Urganda è, in verità, cassato nel codice (ott. 24-5=40-1), ma nella trascrizione da noi proposta abbiamo deciso di inserire le ottave in questione perché indispensabili per la comprensione del dettato successivo (l'ott. 26, non cassata, comincia infatti: «Risponder le voleva il giovenetto») e perché l'incontro è presente nella redazione a stampa; a queste ne seguono altre due, sempre cassate, che continuano la profezia che Urganda sta facendo a Floridante sul prossimo incontro che avrà con Amadigi (nella stampa le ott. 42-43 proseguono pure il discorso di Urganda, ma non c'è alcuna profezia e non hanno alcuna omologia con quelle manoscritte): abbiamo, però, deciso di non inserirle a testo per non interpolare ulteriormente il manoscritto e perché non indispensabili, nonostante in esse la maga riveli il legame di parentela tra i due cugini e specifichi che l'incontro tra i due sarebbe avvenuto il giorno successivo: ad esse rimandiamo comunque in apparato; se avessimo, invece, deciso di non inserire le ottave 24-25 avremmo dovuto cassare la 26, eliminando l'intero episodio di Urganda e, con esso, il collegamento tra Floridante ed Amadigi. D'altra parte, proprio poco prima dell'incontro con Urganda si rileva un'importante trasposizione, di cui discuteremo tra poco.

porale ci ricollegiamo a Floridante, poiché nelle ottave cassate<sup>30</sup> Urganda aveva vaticinato che l'incontro con Amadigi sarebbe avvenuto «pria che due volte aggiunti | Febo i destin il mondo orni e rischiarì», quindi il giorno successivo; nella redazione a stampa, infatti, durante lo scontro con i sei guerrieri armati, avvenuto il giorno dopo l'incontro con Urganda (con identico lasso di tempo rispetto alla redazione manoscritta), sopraggiunge proprio il cugino (50) e comincia la parte omologa all'*Amadigi* (52-71). Nella stampa non c'è, invece, traccia della partenza dei cavalieri e del loro dialogo con Amadigi: dialogo quanto mai singolare, che tenta di sperimentare una 'nuova forma di oralità', secondo quanto Bernardo aveva elaborato durante il periodo di revisione dell'*Amadigi* e del carteggio con il Giraldis e lo Speroni: all'ott. 48 ascoltiamo infatti Amadigi che, in forma indiretta, racconta dell'incontro con il cugino e della promessa fattagli di raggiungerlo appena possibile per portare soccorso allo zio; nelle due strofe successive (49-50 ≠) i cavalieri rispondono in forma diretta, ma senza alcun segno interpuntivo, o inciso del tipo: «risposero questi...», a denunciare il passaggio di locutore: va comunque specificato che la punteggiatura nel codice è pressoché assente, ma rimane notevole il passaggio dal discorso indiretto di Amadigi – che sembra quasi un indiretto libero – al diretto dei cavalieri, che riferiscono di essere venuti a conoscenza che Floridante ha preso l'impegno di liberare la Selva Perigliosa dall'Incantatore e dai suoi figli; e poi nuovamente al diretto di Amadigi (51 ≠), che dirige i cavalieri in Scozia, dove risiede la Selva Perigliosa. I cavalieri partono uniti, ma, una volta giunti: «ciascun, di comun parere, | Prese un sentiero, lieto oltra misura, | Con speme di trovar ove potesse | Lasciar del suo valor vestigia impresse (52-53 ≠)».

Nella redazione a stampa, come si è potuto notare sopra, rispetto alla redazione manoscritta si rileva un'importante trasposizione: la vicenda di Floridante è divisa in due parti, dalla fuga al naufragio in Scozia (8-25), e dall'incontro con Urganda allo scontro con i sei cavalieri armati (38-51), tra le quali si inserisce l'*excursus* in Castiglia e la rassegna dei cavalieri (26-37): fra queste tre parti si viene così a creare una contemporaneità d'azione a scapito di quella di protagonista (anzi: di protagonisti) del manoscritto, nel senso di una bipartizione tra Floridante (ott. 4-32) ed i cavalieri (33-53), che rispecchierebbe la primigenia protasi bipartita tra Floridante (ott. 1) ed i cavalieri (ott. 2, poi cassata).

<sup>30</sup> Si veda la nota precedente.

Ma questo primo canto si sarebbe dovuto effettivamente concludere, nelle intenzioni di Bernardo, all'ottava 53, ed in che modo?

Le ottave 52-53 recitavano infatti, inizialmente:

Preser da Perion licenza et poi  
Tutti di compagnia pigliar la strada  
Verso di Scotia i valorosi heroi  
Senz'oprar nel camin lancia ne spada  
Et in (cale) Caleto con gli servi suoi  
Montati in nave senza star a bada  
Con destro vento passar in Antona  
Ov'era allhora la real corona.

Ivi detto gli fu con lor piacere  
C'haveva Floridante a la ventura  
Già dato fine de le tre riviere,  
Celebre molto et perigliosa et dura,  
Onde ciascun, di comun parere,  
Prese un sentiero, lieto oltra misura,  
Con speme di trovar ove potesse  
Lasciar del suo valor vestigia impresse.

Tale parte manca nell'edizione a stampa ed è stata pubblicata per la prima volta dal Catalano, nell'*Introduzione al testo*, come necessario punto di raccordo imposto dalla coerenza della narrazione: «Chi sopprime queste ottave? Forse Torquato, che non s'accorse di rendere col suo taglio illogica la narrazione. Sappiamo infatti che il rabberciamento dell'infelice poeta, pur aiutato dal Costantini, non riuscì del tutto soddisfacente, anche per la versificazione». <sup>31</sup> Prima ancora di formulare ipotesi su chi operò questo taglio va innanzi tutto osservato che esso non rende affatto illogica la narrazione, poiché tali ottave non sono affatto nodali nell'economia della *fabula*. Molti dei 'canti dei cavalieri' si aprono, infatti, con una o più ottave di 'rabberciamento', molto simili tra loro, che narrano come, udito lo sparso grido delle imprese del Principe Ibero, per vie diverse tutti muovano verso la Selva Perigliosa. <sup>32</sup> Come Silvano ed Aronte, anche Icasto giunge, per errore, in Bretagna (*F/ XVIII 1*):

<sup>31</sup> B. TASSO, *Floridante*, introd. e note di M. Catalano..., p. XXIII-XXVI.

<sup>32</sup> Si veda, infatti, *F/ XI 2-3 1*: «Quando, cercando intorno, iva Silvano | per ritrovar il magno Floridante, | del cui valor, da presso e da lontano, | illustre grido ognor gli andava inante | per il paese di Britannia in vano. | Cercò più giorni il cavalier prestante, | ove detto gli fu per certa cosa | ch'andat'era a la Selva Perigliosa. | Però prese ver Scozia il suo camino»; e, ancora, *F/ XIV 1 1-5*: «Aggiunse a caso il cavalier Circasso | a la ventura de le tre Riviere, | e vide scolto in un polito sasso | in letre d'or, con molto suo piacere, | che Floridante avea libero il passo»: ma la suddetta parte inedita si conclude proprio descrivendo la partenza dei cavalieri da re Perione verso la Scozia,



Va il grande Icasto ove il destrier l'adduce  
 col desir, che mai sempre l'accompagna,  
 di trovar quell'eccelso inclito duce  
 di cui, dovunque il mare il lito bagna,  
 face d'eterna gloria arde e riluce,  
 e prende per error verso Bertagna  
 il suo camin, che non sapea la strada,  
 né dove per trovarlo inanti vada.

Perché si recano in Bretagna, se già Amadigi aveva rivelato loro che Floridante si trovava in Scozia? L'illogicità sarebbe stata proprio pubblicare il discorso del Donzello, e queste ottave di apertura dimostrano chiaramente come l'autore avesse deciso di cassare l'incontro di Amadigi con i cavalieri (47-51) e di narrare invece quello di Amadigi con Floridante, come è scritto nell'*Amadigi*. Il canto di Icasto, lo abbiamo già visto, è presente nel codice Marciano e questa prima ottava non presenta varianti rispetto alla stampa: è autografa di Bernardo e testimonia, quindi, la sua volontà di non uniformare il percorso dei cavalieri indirizzandoli tutti in Scozia: è difficile credere che egli non si fosse reso conto del contrasto venutosi a creare tra questa scelta e l'incontro dei cavalieri con Amadigi, a distanza poi di un lasso di tempo minimo, perché è verosimile credere che il codice sia stato utilizzato dall'autore con una certa continuità.

Oltre a ciò la trasposizione, nella stampa, dell'episodio dello sbarco in Scozia di Floridante e del suo incontro con Urganda dopo la rassegna dei cavalieri rende necessario lo spostamento o l'eliminazione – quantomeno momentanea – dell'episodio dell'incontro dei cavalieri con Amadigi (che non potrebbe altrimenti raccontare loro di avere incontrato Floridante in Scozia); a meno che, lasciando intatto l'ordine del manoscritto Marciano, la parte omologa all'*Amadigi*, ovvero l'incontro dei due cugini,<sup>33</sup> non venisse inserita prima della scoperta della fuga di Floridante e dell'incontro dei cavalieri con Amadigi. È, quindi, anche arduo ipotizzare che a fare tutti questi tagli e spostamenti sia stato Torquato, considerando che non maneggiava bene la materia e temeva addirittura di avere lasciato nel testo delle parti 'duplicate' (e ci sarebbe anche da spiegare perché avrebbe dovuto inserire l'incontro tra Floridante ed

ove «Ivi detto gli fu con lor piacere | ch'aveva Floridante a la ventura | già dato fine de le Tre Riviere».

<sup>33</sup> L'incontro con il cugino è piuttosto gratuito a livello diegetico, perché non comporta ulteriori sviluppi, né il Donzello del Mare compare nei restanti diciotto canti del *Floridante*: risponde invece all'esigenza di collegare i due poemi, ribadire la parentela tra questi due «invitti eroi» e soddisfare le aspettative di un pubblico già a conoscenza delle vicende narrate.

Amadigi ed eliminare quello con i cavalieri...): ma, come abbiamo già visto, egli entrò in possesso del codice Marciano quando il *Floridante* era quasi in fase di stampa, per cui l'ipotesi è doppiamente inverosimile.

Inoltre Bernardo, subito dopo aver composto le ottave 52-53,<sup>34</sup> decide di cassare la 52 e riscriverla, sul margine sinistro, nella forma:

Lieti, questi Guerrier peser licenza  
 Et pigliar verso scotia il suo camino;  
 Et v'arrivar insieme uniti, senza  
 Trovar intoppo d'avverso destino:  
 Et tal de l'ocean fu la clemenza  
 Che salvi v'arrivar l'altro mattino.  
 <Ma Floridante intanto il fato chiama  
 Per dar aiut'a una misera dama.><sup>35</sup>

dalla quale espunge poi gli ultimi due versi: a nostro avviso perché l'ottava 53 puntualizza come, una volta in Scozia, i cavalieri si fossero separati prendendo ciascuno un cammino differente; il raccordo è dunque necessario per i 'canti dei cavalieri', senza il quale sarebbe mancato un tassello strutturale, a meno che Bernardo non avesse intenzione di cominciare ogni canto saltando del tutto questa specificazione, o reiterandola in ogni *incipit*: il che mi sembra un'ipotesi del tutto improbabile. I due versi cassati, che ritornano su Floridante, avrebbero invece implicato l'inizio di un nuovo canto incentrato su Floridante, oppure la continuazione del canto I con un ritorno sul protagonista e la narrazione del salvataggio della figlia del Duca di Trastodia, come avviene nelle ottave 52-71 della versione a stampa e come è narrato nell'*Amadigi* (VII XVIII-XXIII 6; XXVIII-XXXVIII):<sup>36</sup> siamo persuasi che questa sarebbe stata

<sup>34</sup> Siamo certi che il processo compositivo segua questo ordine grazie all'avverbio «Ivi» in 53 1, che è riferito ad «Antona» di 52 7.

<sup>35</sup> M. CATALANO (B. TASSO, *Floridante...*), nella trascrizione delle ottave 52-53, proposta al termine dell'*Introduzione* inserisce a testo la variante cassata dell'ottava 52 («Preser da Perion...»: vd. *infra*, p. 147) ed in nota quella posta sul margine sinistro; noi abbiamo preferito fare opposto (Cfr. l'APPENDICE I): sia perché non riusciamo a spiegarci il motivo per cui Bernardo avrebbe dovuto cassare solo gli ultimi due versi e non l'intera ottava (con un rimando implicito, quindi, alla prima variante cassata), sia perché pensiamo che non sia stata una svista, ma un 'punto interrogativo' che cominciava a sorgere nella sua mente, come vedremo tra breve: da dove cominciare ad introdurre la parte omologa all'*Amadigi*? Dall'incontro tra i due cugini (il che avrebbe comportato uno scarto temporale di due mesi tra le due parti del canto, lasciando intatto l'incontro tra Amadigi ed i cavalieri) oppure eliminarlo? E quindi: lasciare la profezia di Urganda (il che spiegherebbe anche l'eliminazione delle ottave 24-25) o cassare anche quella?

<sup>36</sup> Da qui fino a p. 154 utilizzeremo le cifre arabe per indicare le ottave del *Floridante* e le romane per l'*Amadigi*. In APPENDICE II abbiamo trascritto il Canto VII dell'*Amadigi* fino all'ottava 47, ovvero fino al momento in cui il Donzello del mare si separa da Floridante, per facilitare la com-

l'intenzione del Tasso, anche perché la media di ciascun canto, tanto dell'*Amadigi* quanto del *Floridante*, è solitamente intorno alle settanta ottave.<sup>37</sup>

Nella prima opera di Bernardo Floridante compare appunto nel canto VII, quando Amadigi, lasciato il castello di Galvano dopo averlo ucciso, sente in lontananza il rumore di brandi in combattimento (ott. VII): si avvicina e vede che un unico cavaliere ne aveva sbaragliati quattro ed inseguiva un quinto che implorava «pietà e mercede» (ott. VIII; nel *Floridante*, invece, questa parte è narrata con maggior copia di dettagli perché è il primo duello del protagonista a cui assistiamo: occupa le stanze 45-51 ed è scritta *ex-novo*): il vincitore lo risparmia, nella convinzione «che sia del vincitor | al vinto perdonar, gloria maggior». Amadigi rimane piacevolmente colpito da quest'atto e gli va incontro, mentre l'altro faceva lo stesso perché aveva riconosciuto le armi e il fregio del Donzello del mare, già famoso per l'uccisione di Galvano: con questo 'omaggio' reciproco e l'abbraccio tra i due inizia, nel *Floridante* a stampa (I 52-53), la parte omologa all'*Amadigi* (VII IX-X), che occuperà i primi otto canti. Ma, mentre nei canti successivi i tagli tra una parte e l'altra dell'*Amadigi* riguardano quasi esclusivamente gli *incipit* dei canti o le ottave di raccordo tra un cavaliere e l'altro (per lo più Amadigi, Mirinda ed Alidoro), in questo canto VII i due cugini si incontrano, poi si separano – per il sopraggiungere di una donzella in pericolo (XVIII-XX; 56-58) che verrà salvata da Floridante (XXVIII-XXXVIII; 62-72), e di seguaci di Galvano che volevano vendicarne la morte (XXI-XXVII) – e poi si riuniscono fino all'incontro di un vecchio che propone una 'ventura' (XLII; mentre nel *Floridante* siamo già nel canto II, ott. 1, ma non omologa, anche perché i due si sono già separati): il Castigliano lo seguirà, mentre Amadigi proseguirà il suo cammino per raggiungere Perione. Oltre a ciò, come abbiamo accennato sulla scorta del manoscritto Marciano, Bernardo in un primo momento aveva probabilmente optato per inserire l'incontro tra i cugini ed aveva mantenuto la profezia di Urganda (ott. 24-26 *ms*;<sup>38</sup> *Am* XV-XVII), che però nell'*Amadigi* non rivelava a Floridante il legame di parentela che lo univa al Donzello del mare, ma solo del loro prossimo incontro: questo

prende il discorso che ci accingiamo a fare ed esplicitare con maggior chiarezza il modo in cui Bernardo lavorò per accoppiare parti non contigue dell'*Amadigi*. Nell'APPENDICE le ottave che sono omologhe al *Floridante* sono contrassegnate da un carattere differente e dall'assenza di spaziatura tra una stanza e l'altra; accanto al numero romano dell'ottava dell'*Amadigi* abbiamo poi segnato la cifra araba corrispondente del *Floridante*.

<sup>37</sup> Cfr. *BLett.* II, CXLIII, pp. 467-69, a S. Speroni, del 19 febbraio 1558, per la quale si veda *infra*, p. 118; si vedano poi, in questo stesso capitolo, p. 202, gli *explicit* dell'*Amadigi* sul tema della lunghezza del canto.

<sup>38</sup> Cfr. *infra* nota 29.

perché nel primo poema Amadigi scopre di essere figlio di Perione solo nel canto X. Bernardo decide poi, nelle ultime ottave del manoscritto, di far incontrare Amadigi con i cavalieri, il che implicava eliminare quello con il cugino, a meno che, come si è detto, non volesse inserirlo prima dell'ott. 33 manoscritta, ovvero prima dell'inizio della parte relativa ai cavalieri: a ben guardare, infatti, nel codice la disposizione delle ottave farebbe pensare ad una sorta di indecisione riguardo a questi nuclei e la loro successione.

In un primo momento alla profezia di Urganda (ott. III-IV, c. 3v) seguiva il passaggio in Castiglia, sul Re ed i cavalieri (I, c. 4r); poi l'autore inserisce un'altra ottava che continua la profezia e rivela il legame di parentela che unisce i due cavalieri, sul margine sinistro: poi la cassa per riscriverla con qualche variante sul margine destro, insieme ad un'altra ottava nella quale è la specificazione temporale che l'incontro sarebbe avvenuto il giorno dopo: tutte queste ottave sono poi tagliate con diversi segni di frego (uno per l'ott. III, uno per la IV, uno per il marg. sin, un unico per le due sul destro);<sup>39</sup> a queste Bernardo fa seguire, sul margine destro della pagina successiva, c. 4r, ben sette ottave, dalla 26 alla 32, dal tentativo di risposta del Principe ad Urganda, all'improvviso sparita, alla sosta nella capanna dei pastori, fino alla lotta contro sei guerrieri. Se consideriamo, quindi, la prima redazione, ovvero le stanze poste nella colonna centrale del codice, tra manoscritto e stampa c'è una quasi-identità di sequenze, con la sola inversione dell'episodio di Urganda, che nel manoscritto è prima, e nella stampa dopo il brano che si svolge in Castiglia.

Tutto questo ci fa pensare ad un nodo ancora non perfettamente risolto, soprattutto relativo ad Urganda ed all'incontro Amadigi-Floridante, anche se quella che poteva sembrare un'incongruenza nell'*inventio* (che senso avrebbe avuto che la maga ammonisse Floridante, che ardeva per il desiderio di battersi con il Donzello, che questi era in realtà suo cugino, se poi l'incontro-scontro non avesse avuto luogo?), non lo era affatto, ma anzi sarebbe stato un raccordo tra Floridante, i cavalieri ed Amadigi, come si è visto: il che potrebbe spiegare perché Bernardo decida di non tagliare con un unico frego l'intero margine sinistro della c. 4r. Pur rimanendo sul terreno delle ipotesi, possiamo quindi credere che dopo lo sbarco dei cavalieri in Scozia e la loro separazione, il canto sarebbe proseguito con il salvataggio da parte di Floridante della figlia del Duca di Trastodia (si ricordino le due stanze cassate: «Ma Floridante intan-

<sup>39</sup> Si veda l'apparato in APPENDICE I.

to il fato chiama | per dar aiut'a una misera dama»), al quale non avrebbe però preso parte il cugino, come nell'*Amadigi*.

Nel *Floridante* a stampa, infatti, nel momento in cui la donzella implora l'aiuto dei due cugini (56-58; XVIII-XX) e sopraggiungono i seguaci di Galvano (59; XXI), Amadigi chiede a Floridante di occuparsi della donna, promettendogli di raggiungerlo al più presto (60; XXII). Nell'*Amadigi* avviene appunto così, perché dopo i due scontri, raccontati in separata sede (*Amadigi* XXIII 6-XXVII; *Floridante* XXVIII-XXXVIII), i due si ricongiungono: nel *Floridante* Bernardo inserisce invece un'ottava, la 61, che crea la separazione definitiva:

Sì l'ira trasportò il Donzel del Mare  
che duo n'uccise e 'l terzo, che fuggia,  
seguitò tanto che poi di tornare  
a Floridante non trovò la via.  
Ciò ch'ei facesse poi non vo' narrare,  
ch'altrove scritto è nell'istoria mia;  
con Floridante andare or mi conviene,  
che l'elmo in testa, in man la lancia tiene.

Da questo momento in poi la narrazione è completamente incentrata su Floridante: ma Bernardo non desume interamente dall'*Amadigi* lo scontro di cui il suo eroe è protagonista: dall'ottava 62 alla 64 crea una sorta di 'collage' con le ottave XXIV-XXV, che erano riferite ad Amadigi e che mettono un accento sul valore del protagonista, rendendo più crudo (e oserei dire macabro) il duello:

Non credo ch'orso in tanta rabbia saglia  
se vede i figli in preda ai cacciatori;  
corre, gridando forte: – Ahi, vil canaglia!  
Giunto è 'l flagel di tanti vostri errori!  
Venite meco uniti alla battaglia  
se non son vili come l'opre i cori,  
che vi farò veder con questa spada  
che sète ladri e rompitor di strada! –

Tre sdegnosi di loro il riscontraro  
duo nello scudo e 'l terzo nell'elmetto,  
ma non lo mosser più che di gennaro  
faccia aquilon un ben fondato tetto;  
ed ei col brando, a cui non è riparo,  
uno n'aperse dalla spalla al petto,  
all' altro irato trapassò la gola  
e gli troncò per mezzo la parola.

Gli altri, qual fabri su l'incude dura

batton col martel sodo e di gran pondo,  
gli percuoteno intorno l'armadura  
 per voler, se potran, porlo in profondo;  
 ei, che di cento non avria paura,  
 per non lasciar sì trista razza al mondo,  
 un di lor fece della testa manco  
 col brando, all' altro tutto aperse il fianco.<sup>40</sup>

Poi dall'ottava 65 fino alla fine del canto, la 71, riprende la parte omologa riferita a Floridante (= XXXII-XXXVIII).

Nell'*Amadigi*, invece, i due cugini, ricongiuntisi, scortano la dama per un tratto di via e, mentre camminano, incontrano un vecchio che propone loro una ventura (XXXIX-XLIII): Floridante decide di tentarla e si congeda da Amadigi con la promessa di raggiungerlo non appena avrà dato fine all'impresa, quindi segue il vecchio (XLIV-XLV); per altre due ottave la narrazione rimane incentrata su Floridante, che è scortato per due giorni dal vecchio fino ad un largo piano, in cui questi scompare annunciandogli che lì troverà ciò che gli aveva promesso (XLVI-XLVII = II 4-5); poi, con l'ottava XLVIII, si ritorna su Amadigi.

Nel *Floridante*, dove Bernardo ricerca l'unità in ogni episodio, l'incontro con il vecchio apre il canto II:

Mentre il principe ibero al suo camino  
 solo con Salibero errando andava,  
 allor che il sol, ver l'Occidente chino,  
 l'assetato terren più non scaldava,  
 ritrovò a caso un vecchio pellegrino  
 che sovra un secco tronco assiso stava,  
 con un bastone in man, la zucca al fianco,  
 per gli anni e la fatica afflitto e stanco,

Qui è notevole, o quantomeno anomalo, che la descrizione dell'uomo non è ripresa da *Am* VII XLII 1-4 (l'ottava consecutiva):

Così parlando e camminando insieme  
 in abito incontrar di peregrino  
 un vecchio, cui l'età grave sì preme

<sup>40</sup> I versi sottolineati sono quelli che hanno qualche riscontro nell'*Amadigi*: 62 5 = 24 3: «Venite meco uniti a la battaglia»; 63 2 = 24 7: «E ne percosse un sì sovra l'elmetto»; 63 3-4 = 25 3-4: «Ma non lo mosser più, che 'l freddo e chiaro | Aquilone faccia alpestre, horrido monte»; 63 6 = 24 8: «Che gli aperse la testa infino al petto»; 64 1 = 25 7: «E come fabbri su l'incude dura»; 64 3 = 25 8: «Gli percuoteno intorno l'armadura». Si vedano, comunque, le ottave XXIV-XXV in APPENDICE II.

che se ne va col capo basso e chino,

ma da *Am* XI LXII 5-8:

Allor, che il velo suo dispiega, e scioglie  
ogni humid'ombra, ogni notturno orrore,  
un vecchierel trovò debile, e stanco,  
ch'avea in mano un baston, la zucca al fianco.<sup>41</sup>

ovvero dall'ottava esattamente precedente a quella omologa a *F/* II 36. Nell'*Amadigi* le ottave XI 61-62 sono già riferite a Floridante, ma servono a creare un raccordo dopo l'episodio di Alidoro<sup>42</sup> e non sono quindi necessarie nel nuovo poema, dove invece l'ottava II 35 è omologa alla IX 61, dalla quale si differenzia solo per gli ultimi tre versi che ritornano su *Amadigi*: si confronti *Am* IX 61 5-8:

ma, mentre mira con intente ciglia  
ogn'altra cura sua posta in oblio,  
l'amata, e bella Imagin Floridante,  
Torniamo in Francia a l'altro degno Amante.

con *F/* II 35 5-8:

ma, mentre mira con intente ciglia  
la beltà ove finiva il suo desio,  
incontrò un vecchio che, già stanco, s'era  
assiso sotto un'ombra umida e nera.

Bernardo recupera quindi da *Am* XI 62 (l'ottava di raccordo cassata) sia la descrizione del vecchio, nell'*incipit* del canto II, che i virgiliani «umida ombra»

<sup>41</sup> Da questo contesto in poi userò le cifre arabe anche per segnalare le ottave dell'*Amadigi*, non dovendo più riferirmi all'APPENDICE II. Nell'immagine del vecchio agisce forse la memoria di L. ARIOSTO, *Rime* 72 27-28: «tal ch'io ne vo non pur incurvo e chino, | non pur io me ne sento afflitto e stanco»: si noti però come, differentemente dall'Ariosto, nell'*incipit* del canto II l'aggettivo «chino» sia riferito al sole, prossimo a declinare all'orizzonte: questo diviene così espressione speculare, nella natura, della condizione dell'uomo vecchio e stanco che Floridante sta per incontrare. Si veda poi anche *O.F.* I 68 1-4: «Mentre costei conforta il Saracino, | ecco col corno e con la tasca al fianco | galoppando venir sopra un ronzino | un messaggier che pareo afflitto e stanco», ove l'attacco dell'ottava e le parole rima *fianco:stanco* sono le medesime; ed, infine, l'incontro di Rinaldo col il vecchio, non appena giunto in Ardena (*Rin* I 31): «Errò tutta la notte intera; e quando | ne riportò l'Aurora il giorno in seno, | uom riscontrò d'aspetto venerando, | di crespe rughe il volto ingombro e pieno, | che sovra un bastoncel giva appoggiando | le membra che parean venir già meno; | ed a tai segni, ed al crin raro e bianco, | mostrava esser dagli anni oppresso e stanco».

<sup>42</sup> Si veda l'APPENDICE VI ed, in questo stesso capitolo, p. 181 e segg..

e «notturno orrore» nei tre versi nuovi, che sostituiscono il raccordo con *Amadigi* del canto IX, ovviamente non più necessari.

Questo esempio è davvero emblematico del modo in cui Bernardo Tasso faccia nascere il nuovo poema dalle ceneri del vecchio, in quanto tra i due le varianti più significative sono tutte di questo genere: se torniamo infatti all'inizio del canto II, da cui eravamo partiti, vediamo che dopo la prima ottava citata ve ne sono altre due nuove nelle quali il vecchio propone la ventura e Floridante la accetta (quindi come in *Am* VII 42-44, senza la presenza di *Amadigi*):<sup>43</sup> Bernardo recupera solo i vv. 6-7 della seconda ottava dai vv. 2-3 di VII 43, ma con una variante piuttosto significativa: il vecchio in *Am* propone a Floridante «la più pericolosa alta ventura | che mai tentasse Cavaliero errante»; in *Fl* «la più pericolosa alta ventura | ch'unqua provasse il gran figliuol d'Alcmena», ovvero Ercole, con un paragone teso all'innalzamento eroico del protagonista; con l'ott. 4 ricomincia la parte omologa all'*Amadigi*: le strofe 4 e 5 sono pressoché identiche alle 46 e 47 del canto VII; la 6 è nuova, dalla 7 alla 16 l'omologia è con *Am* VIII 34-44, dalle quali è esclusa l'ottava 42 (una similitudine che a nostro avviso potrebbe essere stata cassata da Torquato, e della quale diremo oltre). Dall'ottava 17 alla 35 l'omologia è con *Am* IX 43-61, e dalla 36 alla 40 con XI 63-67, delle quali abbiamo trattato sopra...

Con schemi pressoché simili Bernardo 'compone' (nel senso etimologico di con-porre) i primi otto canti del suo *Floridante*, desumendoli quasi interamente dall'*Amadigi*.

<sup>43</sup> Il DANIELE, *Ipotesi...*, p. 239, indica le tre ottave iniziali (II 1-3) come omologhe, ma molto mutate, rispetto ad *Am* VII 42-45. Le quattro ottave dell'*Amadigi* sono, però, affini alle tre di *Fl* solo come contenuto, ma profondamente diverse sotto il profilo stilistico: solo i vv. 6-7 dell'ottava 2 sono omologhi a *Am* VII 43 2-3 (cfr. sopra). Lo stesso vale per l'ottava 6, la cui omologia con VIII 33 è solo una consonanza tematica, fatta eccezione per il verso 6 1 = 33 2. Per la corrispondenza tra *Am* e *Fl* e le ottave di raccordo cassate, si veda lo schema in APPENDICE VI.



## 2) IL «DISEGNO DELL'OPERA»

Ma, prima di addentrarci nel rapporto tra l'*Amadigi* e la versione a stampa del *Floridante*, facciamo un passo indietro, alla vigilia di Natale del 1563, il 24 dicembre, ovvero esattamente un mese dopo che la mano di Bernardo aveva vergato la prima pagina del codice Marciano: il padre scrive a Torquato una lettera 'programmatica' con la quale gli espone il «disegno dell'opera» nel momento iniziale di progettazione.<sup>44</sup> Il *Floridante* è, infatti, incompiuto, per cui non è definibile con certezza quale sarebbe stata l'ultima configurazione, ma dall'analisi di questo «disegno dell'opera» possiamo valutare la discrasia tra questo, il codice Marciano e i diciannove canti del *Floridante* a stampa così come sono stati pubblicati da Torquato nel 1587: a questo intervento postumo del figlio e alle eventuali interpolazioni sull'opera paterna dedicheremo l'ultimo capitolo.

Bernardo risponde al figlio riguardo al *Floridante* (il che ci lascia immaginare un dialogo già avviato in una precedente missiva, ora dispersa, o forse per via orale nei diversi incontri tra il 1562 ed il 1563),<sup>45</sup> nella seconda parte della lettera:

Or passando dalla parte del mio poema, ti dico ch'io fingo il padre un gran re che di grandezza competeua con Lisuarte e che si dilettaua di trattener, non pur cavalieri, ma uomini savi nelle scienze, e sovra tutto poeti ed istorici. Fingo che Floridante si partisse dal padre secretamente e contro sua voglia, il che gli diede cagion d'infinito dispiacere, talmente che dodici cavalieri erranti di gran grido, che si trovavano allora in corte, giurarono d'andarlo a cercare, e di non tornar giammai senza di lui; la qual cosa consolò alquanto il re, e volse che ciascuno di loro gli promettesse con giuramento in capo dell'anno, se pur non l'avessero ritrovato, di mandarli fedelmente a dire ogni ventura, che avessero incontrato; ed ordinò che, secondo che venivano, ciascuna di loro fosse data ad uno de' suoi poeti, i quali ridottala in versi, gliela cantasser alla mensa, e queste dodici venture saranno dodici canti. La proposizione del poema sarà l'amore di Floridante per Filidora. Fingo

<sup>44</sup> La lettera a Torquato è stata considerata dalla critica (Foffano, Williamson, Daniele) scritta il medesimo giorno dell'avvio del *Floridante*, il 24 novembre. Ma nel codice, non autografo, che ce ne tramanda il testo (il Vat. Lat. 10979: uno dei codici tassiani usciti dall'officina di Marcantonio Foppa) la formula usata è «Di Mantova, il XXIII di X<sup>bre</sup> del LXIII»: credo quindi che la grafia X sia un'abbreviazione per 'dece', piuttosto che il numerale corrispondente al numero del mese, che sarebbe comunque stato ottobre, non novembre. Noto infine che nella stessa raccolta di lettere dalla quale proviene questa (*BTLett. Rav*) Torquato usa la forma 7<sup>bre</sup>, che certo non può riferirsi a luglio: si veda in proposito BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante*, «Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso», a cura di VITTORIO CORSANO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, *Introduzione*, p. XXI, nota 19.

<sup>45</sup> Cfr. *infra*, cap. I, p. 31 e segg..

che partito dal padre per andare a soccorrere Perione zio suo, trovato già il Donzello del Mare, fosse menato da quel vecchio che trovò Filidora, e come è scritto nell'*Amadigi*. Fingo che partito da Lisuarte dopo la battaglia di Canileo, trovasse un servitore d'Agramoro, principe di Borgogna suo cugino, che gli narrò il caso della fanciulla che trovò col vecchio nel bosco, e tutta quella ventura, e di più ciò che gli era avvenuto con la regina di Tessaglia, sin che, tornato nella sua forma, fuggì. Fingo che Argea, quando ultimamente partì da lei Floridante, gli dicesse che troverebbe Agramoro, che disperato andava cercando il giardino della fata Montana per liberar quella fanciulla, e che vada con lui a liberarla ed a menarla nel suo regno, che a lui solo è concesso di dar fine a quella ventura; e che poi subito vada alla selva Perigliosa. Eccoti, figlio mio, il disegno dell'opera. Saranno, oltre le stanze contenute nell'*Amadigi*, sedici altri canti, che in tutto saranno trentaquattro canti.

Elemento notevole è, innanzi tutto, la corte 'illuminata' del padre di Floridante («un gran re che di grandezza competeva con Lisuarte»),<sup>46</sup> che ama circondarsi non solo di cavalieri, ma anche di poeti, storici e uomini savi, secondo un modello non molto distante da quell'ideale umanistico di corte vagheggiato dal Castiglione e dal Tasso stesso: che però, oramai, declinava inesorabilmente alla scomparsa e di cui, più tardi, farà tragica esperienza Torquato. A livello diegetico, inoltre, la corte avrebbe dovuto fungere da elemento unificatore, da polo centripeto, perché da qui parte Floridante all'insaputa del padre, da qui muovono i cavalieri erranti alla sua ricerca e qui ritornano, per dare notizie del figlio al re e per raccontare le proprie gesta ai poeti, che le avrebbero ridotte in versi e recitate al re ed alla corte durante «la mensa». Tale procedimento ha ascendenze dirette sia nel ciclo carolingio che in quello bretone, nei quali i cavalieri partiti alla ricerca del Graal (Tristano, Lancillotto, Girone, Palamede, per citare solo le figure più importanti) si muovono autonomamente l'uno dall'altro, per ricongiungersi, più o meno costantemente, alla corte di Re Artù; nelle *Chansons de geste* è attorno a Carlo Magno che tutto si raggruppa e si coordina, nonostante la sua figura risulti spesso sfumata e secondaria nell'azione (del padre di Floridante, di questo «gran re che di grandezza competeva con Lisuarte», non è detto nemmeno il nome).<sup>47</sup> Come aveva già nota-

<sup>46</sup> Lisuarte, nell'*Amadigi*, è re di Britannia e padre di Oriana ed Alidoro, nonché capo delle truppe congiunte contro il re Cildadano.

<sup>47</sup> A ciò si potrebbe aggiungere che nella ricezione italiana del ciclo carolingio cominciarono a moltiplicarsi, ed a prendere il sopravvento, una serie di racconti costituiti su uno schema pressoché simile (Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, p. 14-15): un cavaliere della corte di Carlo lascia la Francia e si dirige in Paganìa, dove compie, in incognito, ogni genere di prodezze; Gano, il perfido traditore, svela l'identità del cavaliere, che viene così catturato. Dalla Francia partono allora altri cavalieri sulle tracce del compagno: nuove avventure, nuovi pericoli si intrecciano fino a quan-

to il Foffano,<sup>48</sup> il ciclo bretone ha maggiori affinità col nostro poema perché – pur non costituendo una fonte diretta o comunque documentabile con certezza, se non per alcuni episodi contenuti nei ‘canti dei cavalieri’ che hanno affinità con avventure della *Tavola Rotonda* – in questo *corpus* sono rintracciabili temi, motivi e soprattutto un codice etico e cavalleresco, una visione dell’amore e un sentimento del meraviglioso non privo di caratteri allegorici, che certo non furono estranei a Bernardo: nel «disegno dell’opera», infatti, non c’è traccia di guerre e battaglie campali, non si parla di cristiani e saraceni, o di lotte contro vassalli ribelli, come nella *Chansons de geste* o nella parte dell’*Amadigi* riguardante il protagonista, ma di cavalieri che partono «per errare», ciascuno con uno scopo ben preciso, ma ciascuno per conto proprio e per dar prova di sé e del proprio onore, per ritrovare la propria identità (e così anche Floridante). E, d’altra parte, i modelli romanzeschi erano sicuramente presenti nella mente del Tasso, che negli scambi epistolari con il Giraldis e lo Speroni, come abbiamo visto, si interrogava su quale fosse l’origine del poema eroico e (se pur nel tentativo di nobilitarne l’ascendenza attraverso il richiamo «alle rapsodie antiche e a quella sorte di poesia che cantavano i citaredi alle tavole de’ gran Principi») si richiamava poi anche a Lorenzo il Magnifico ed al Pulci, che «tutti i canti della sua opera cantò alla tavola sua»;<sup>49</sup> nel «disegno», infatti, i poeti avrebbero ridotto in versi leventure dei dodici cavalieri «erranti e di gran grido» partiti alla ricerca di Floridante per raccontarle al re durante la mensa, con una ‘finzione di oralità’ che tenta – con evidenza – di ricollegarsi alle origini (supposte da Bernardo) del genere epico-cavalleresco ed alle teorie da lui avanzate durante la revisione dell’*Amadigi*, ma anche all’effettiva pratica dell’autore, che tanto durante la composizione dell’*Amadigi* ‘epico’, che di quello ‘molteplice’, era solito leggere un canto al giorno ai suoi principi.<sup>50</sup>

do essi non riescono a liberare l’amico, per tornare infine, insieme, in Occidente, dopo aver battezzato città e regni.

<sup>48</sup> F. FOFFANO, *L’«Amadigi di Gaula»*...par. III, «Le fonti dell’ “Amadigi”», in particolare pp. 279-290 e *Il «Floridante»*...p. 138.

<sup>49</sup> *BLett.* II, CXXI, pp. 401-6, del 26 settembre 1557, per la quale si veda *infra*, pp. 113-114. Si veda poi, anche la già citata lettera al Giraldis (*infra*, cap. III, pp. 94-95) *BLett.* II, LXXI, p. 210: «l’Ariosto ne la *disposizione* dell’opera sua più tosto l’artificio di questi rapsodi che quello d’Omero, né di Virgilio, si prepose d’imitare, sperando per avventura più per questo sentiero che per lo loro caminando, di potere il mondo dilettere»

<sup>50</sup> Si veda: T. TASSO, *Apologia*...p. 415, citata *infra*, p. 70; A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*..., p. 33; *BLett.* II, CXIX, p. 349, al Laureo, del 6 settembre 1557: «Vostra Signoria saperà che comandato con molta affettione da questa nobilissima Signora, leggo ogni giorno un canto de l’opera mia, dove quando non gli altri, il S. Cappello di continuo vi si trova».

Tale espediente narrativo permette, inoltre, a Bernardo di dare unità alla struttura, irrobustendo il nesso tra la vicenda principale e gli episodi secondari poiché, se Floridante è eroe unico e protagonista («La proposizione del poema sarà l'amore di Floridante e Filidora»), i dodici canti dei cavalieri che hanno per protagonista uno di essi (e quindi non il Principe castigliano) vengono comunque a convergere su quello e sulla corte del padre, e si configurano al tempo stesso come interni alla vicenda principale e necessari al suo sviluppo: dunque non più canti paralleli e giustapposti, come nell'*Amadigi*, interrotti nel punto culminante della narrazione e ripresi a distanza di uno o due canti, ma vicende unitarie, con ciascuna un unico protagonista, concluse compiutamente nel giro di un canto e narrate da un poeta: che ha, quindi, organicamente, la possibilità di innalzare lo stile della narrazione, senza la necessità di doverlo adattare al personaggio narrante.<sup>51</sup>

Il mutamento di maggiore portata tra *Floridante* e *Amadigi* è decisamente a livello strutturale, perché la ricerca della molteplicità non è più fine a se stessa, ma nella molteplicità cerca l'unità: non sono previsti più intrecci di rami senza sosta e senza ordine, ma un unico tronco dal quale prendono forza e nutrimento le radici e le propaggini, che sono però altrettanto necessarie perché senza di esse la pianta crollerebbe, o rimarrebbe tronco senza vita, o sarebbe esile, gracile, di nessuna bellezza: come aveva affermato anche il Tassino nella già citata *Prefazione «Ai lettori»* del *Rinaldo* e come continuerà a fare per tutto il resto della sua vita, fino ai *Discorsi del Poema Eroico*:

È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali che sendo tolto via il tutto si distruggesse, sì come tagliando un membro al corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capel-

<sup>51</sup> Cfr. *BLett.* II CXLII, pp. 465-66, del 9 febbraio 1558, al Molino, già citata p. 90: «Io in questo mio poema ho procurato, più che mi sia stato possibile d'esser Poeta, e ho fatto narrar per digressione a diverse persone molte azioni eroiche, e a uomini e a donne, secondo che m'è tornato bene, e ancor ch'io sappia che l'arte non sopporta, che le cose da altri narrate siano dette con quell'altezza, dignità e bellezza di figure e di stile, che direbbe il Poeta; nondimeno parendomi che le cose eroiche debbian esser dette eroicamente, e di poter sottrarmi a quest'errore, e d'aver detto prima, che gli abbia introdotto a parlare così uomini, come donne ch'erano esercitati ne gli studi, e eloquenti, mi son lasciato trasportare da la vaghezza de le cose; e se Platone introduce Aspasia, come maestra di Socrate, a dire una orazione funebre, potria forse esser lecito a me d'introdur queste, e questi, abendo però in ogni loco di questi prevenuto, e risposto di quel modo a le obbiezioni, che mi si potessero dare».

li, la barba e gli altri peli in esso corpo, de' quali se uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane».52

Dunque per Bernardo, dopo l'esperienza dell'*Amadigi*, la bellezza che reca diletto è la «varietà nell' unità», l'armonia delle parti che si richiamano e si svelano a vicenda e – per dirlo ancora con le parole di Torquato – «di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verosimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini». Da questa lettera, tuttavia, non si evince come l'autore intendesse legare leventure dei cavalieri alla vicenda di principale, se cioè questi canti avrebbero costituito un unico blocco a sé stante, come avviene nel *Floridante* a stampa, o se volesse intersecarli ai 'canti di Floridante' nella misura: un canto di Floridante, un canto dei cavalieri, secondo quanto si rileva dal codice Marciano (i canti previsti nel «disegno» erano trentaquattro, dodici dei quali sarebbero stati quelli dei cavalieri', e quindi, presumibilmente, ventidue quelli 'di Floridante', con un rapporto quasi di uno a due); non sappiamo nemmeno se parte de «i casi occorsi» al protagonista sarebbero stati narrati ai cavalieri per digressione da personaggi secondari, con interi passi relativi a Floridante esposti attraverso un racconto di secondo grado da narratori intradiegetici, ma eterodiegetici (ipotesi a mio avviso poco probabile), o se il canto sarebbe stato incentrato su un unico cavaliere e sulle sueventure, con qualche accenno di ricordo al filone principale ed alle prove via via già superate da Floridante, di cui i cavalieri hanno notizia durante la ricerca.53 Sappiamo, però, che Bernardo aveva intenzione di desumere dall'*Amadigi* la parte relativa a Floridante in misura di diciotto canti («Saranno, oltre le stanze contenute nell'*Amadigi*, sedici altri canti, che in tutto saranno trentaquattro canti»); dei sedici canti rimanenti dodici sarebbero stati quelli 'dei cavalieri', per cui ne rimarrebbero altri quattro: almeno uno o due di questi, secondo quanto è scritto nell'ultima parte del «disegno», avrebbero riguardato la conclusione della vicenda di Agramoro, che era stata già avviata nell'*Amadigi*54 (e che avrebbe quindi dovuto far parte dei diciotto canti di cui sopra), ma lasciata lì aperta, inconclusa, mentre forse un canto finale avrebbe potuto narrare il 'ricongiungi-

52 T. TASSO, *Rinaldo, Ai lettori*, p. 5 (si veda *infra*, cap. I, nota 47 e 67).

53 Solo la seconda modalità ha effettivo riscontro nei due canti dei cavalieri del codice Marciano e nel *Floridante* a stampa.

54 Per la ricostruzione puntuale delle ottave in cui compare Agramoro, si veda la *Fabula* dell'*Amadigi*, in APPENDICE IV.

mento' tra Floridante, i cavalieri ed il padre, dopo o in contemporanea con le nozze tra Floridante e Filidora.

Agramoro è figlio del Duca di Borgogna e cugino di Floridante: la sua storia inizia nel c. XLI, quando il castigliano lo libera dal castello del Negromante in cui era tenuto prigioniero; separatosi dal cugino si innamora di una fanciulla bellissima mentre la scorge in procinto di lavarsi ad un ruscello e la salva da otto guerrieri che erano sul punto di farle violenza: decide quindi di scortarla alla corte inglese insieme al vecchio che l'accompagna (c. LXII). Questi gli narra la storia della fanciulla regale e pian piano anche lei si innamora del Duca (LXVI). Nel cammino incontrano, però, una dama su una carretta, che avvolge l'aria di una nebbia oscura e rapisce la ragazza (LXX): il cavaliere comincia a cercarla e, nel suo errare, incontra un'altra donna che è difesa (e non aggredita, come la fanciulla inglese) da otto guerrieri che gli intimano di indietreggiare: ma la donna, Drusilla, regina di Tessaglia, interrompe il combattimento perchè innamoratasi di Agramoro (LXXV). Questi, compresi i sentimenti della donna, decide di partire (LXXIX), ma viene trasformato dalla zia della regina in un cervo bianco che, toccato da una verga, ritorna umano e innamorato di Drusilla (LXXXI). Dai due nasce un figlio (LXXXIII), ma la Fata Montana (colei che aveva rapito la fanciulla della corte d'Inghilterra) rapisce Agramoro e lo libera dall'incantesimo (LXXXV). Finalmente tornato nei suoi panni, il Duca va a Parigi e sfida in incognito qualsiasi cavaliere si voglia battere con lui, per mostrare il suo valore allo zio Perione (LXXXVI), ritrovandosi a pugnare contro la cugina Mirinda:

[...]  
 a lei la gloria, e' l trionfale alloro  
 Dando già de la zuffa dispietata;  
 quand'ecco per lo Cielo un carro aurato  
 che da quattro draconi era tirato.

[...]  
 Poco dappoi levar si vede in alto  
 col giovene Agramoro il carro a volo;  
 che stava steso, come freddo smalto;  
 o per forza d'incanti, o per gran duolo.  
 Cotal fine ebbe il bellicoso assalto,  
 e restò il campo abbandonato, e solo  
 in potere de la bella Vincitrice,  
 con gran piacer del suo padre felice.

Di questo alto Campion, ciò che successe;  
 de la Reina per su' amor insana;  
 e di lei, ch'egli per idolo elesse,

che gli fu poi rapita da Montana;  
 altri dirà, che di be' fili tesse  
 l'antica istoria, e dal ver non lontana:  
 e canterà con più sonori carmi  
 di nuovi Cavalier gli amori e l'armi<sup>55</sup>.

Mentre l'*Amadigi* volgeva al termine, Bernardo puntualizzava che la vicenda di Agramoro necessitava di una prosecuzione: essa risulta infatti quasi troncata nel primo poema: non vengono chiarite le ragioni per le quali la Fata Montana rapisce prima la fanciulla inglese e poi libera Agramoro da Drusilla, né perché questi venga preso dal carro volante e chi sia stata a rapirlo: se Drusilla, o Montana, o l'ancella di Filidea, con quel carro volante che condurrà Floridante in Marocco:<sup>56</sup> ma soprattutto non c'è un finale alla storia d'amore tra il Duca e la dama inglese: sarà dunque Floridante il solo predestinato a darne felice esito, aiutando Agramoro a salvare la donna dal giardino della maga Montana. Quest'ultima parte, assente nell'*Amadigi*, avrebbe quindi visto protagonista ancora una volta Floridante, mentre tutta la vicenda di Agramoro desunta dall'*Amadigi* sarebbe stata una digressione narrata al Principe da un servitore del Duca (nella forma del racconto in seconda) dopo la battaglia di Canileo. Il duello tra Amadigi ed il gigante Ardan Canileo (LIV-LV) è una sorta di 'appendice epica' e solitaria alla battaglia tra Lisuarte e Cildadano (c. L), alla quale Floridante ed Agramoro non partecipano per esser giunti troppo tardi; il cavaliere spagnolo ripartirà da lì dopo aver superato la ventura del brando, proposta da Mirinda, nel canto LVI: quindi, a questo punto, si sarebbe dovuta inserire la digressione del servitore riguardante Agramoro, dal momento in cui salva la fanciulla inglese a quello in cui è liberato dall'incantesimo del cervo, che con un totale di circa 177 ottave (sparse in dieci canti dell'*Amadigi* compresi tra il LXXII e l'LXXXV, e quindi successivi – li – alla partenza di Floridante dalla corte di Lisuarte) avrebbe occupato all'incirca due canti. Probabilmente, poi, l'intreccio di Floridante sarebbe proseguito sulle orme dell'*Amadigi* fino all'incontro con Argea (c. LXVIII), quando Bernardo avrebbe dovuto inserire *ex-novo* la predizione del prossimo incontro con il cugino e la rivelazione, da parte della maga, di essere il solo predestinato a portare a compimento la ventura. Qui non è chiaro quando si sarebbe effettivamente realizzato l'incontro tra i consanguinei, ovvero se prima o dopo le tentazioni di Floridante nel regno di Morganetta (LXXIII) e nel giardino di Nivetta

<sup>55</sup> *Am* LXXXVIII 25 4-8 e 29-30.

<sup>56</sup> Si veda oltre, pp. 183-85.

(LXXVI-LXXVII):<sup>57</sup> certo è che avrebbe preceduto la partenza del paladino per la selva Perigliosa (LXXXVII). Va, infine, aggiunto che nel primo poema di Bernardo l'unica prova che si svolge nel giardino della Fata Montana è superata e vinta da Alidoro (LVIII, LXIX, LX), che però uccide l'amato della fata ed è per questo vittima di un suo incantesimo, per il quale è rinchiuso in un tempio dove è costretto a piangere ed a chiedere perdono davanti al sepolcro dell'uomo (motivo che trova riflesso nel canto XI del *Floridante* a stampa: il Tempio della Penitenza); nell'*Amadigi* Alidoro è salvato da Lucilla, mentre nel *Floridante*, forse, sarebbe stato liberato dal Principe di Castiglia, come avviene poi durante la prova della selva Perigliosa, nella quale Alidoro era caduto prigioniero.

Sulla scorta di quanto detto, il finale della storia del Duca di Borgogna avrebbe fatto parte dei quattro canti 'nuovi' di cui sopra e, pur se non sappiamo in che misura, avrebbe costituito un tutt'uno con la vicenda di Floridante, che avrebbe occupato un totale di ventidue canti; la storia di Agramoro, d'altronde, oltre a necessitare di una conclusione, è quella che più di qualsiasi altra dell'*Amadigi* è legata alla figura di Floridante, innanzi tutto perché si iscrive anch'essa interamente nell'ambito del meraviglioso allegorico e dell' 'incantato' (la selva nella quale il Duca era tenuto prigioniero, la nuvola che avvolge la ragazza, l'incantesimo del cervo bianco, il carro volante col quale è sottratto alla battaglia); poi per il legame di parentela che unisce i due eroi e per il fatto che è Floridante a liberare il cugino dallo stato di prigionia in cui si trovava ormai da anni; infine perché Floridante è il solo predestinato (si ribadisce quindi l'elemento della predestinazione come tratto caratterizzante della figura di Floridante) a riportare ad Agramoro la fanciulla amata, perché è il solo che potrà liberarla dal giardino della Fata Montana.

Le ottave riguardanti Floridante, nell'*Amadigi*, sono quasi 1200; quelle relative ad Agramoro poco più di 200, per un totale di 1400 ottave, ovvero circa 20 canti; probabilmente, però, bisogna sottrarre a questo numero altri due canti, perché il LXIV ed il XLVII dell'*Amadigi* sono interamente incentrati su Floridante (costituendo un caso unico in tutto il poema, perché i restanti 98 canti trattano sempre di almeno due cavalieri), ma contengono le ottave encomiastiche del tempio della Fama e della Castità,<sup>58</sup> che presumibilmente sa-

<sup>57</sup> In ogni caso la prova nel giardino della Fata Montana avrebbe portato a tre il numero degli incontri con le maghe nemiche: numero allegorico prima della salita sul «calle faticoso ed erto» (LXXVII) e della discesa nella grotta della sorella di Argea (LXXX-LXXXI).

<sup>58</sup> Si veda *infra*, pp. 121-22.



rebbero state cassate dal *Floridante* perché non avrebbe avuto alcun senso reiterare quello che Bernardo aveva definito «l'abuso introdotto dall'Ariosto» e del quale sembrava essersi 'pentito',<sup>59</sup> né tantomeno lodare personaggi già omaggiati, ancor più dopo il passaggio alla corte dei Gonzaga: torniamo, quindi, così, al numero di diciotto canti desunti dall'*Amadigi*.

Queste considerazioni non sono meri calcoli aritmetici, ma hanno lo scopo di formulare una ipotesi, per quanto approssimativa, sulla struttura e la distribuzione delle parti di questo nuovo poema sorto dalle ceneri del vecchio, per comprendere, tra l'altro, come il diverso impianto teorico che lo regge comporti l'adesione ad un diverso genere, pur nella quasi totale omologia delle parti desunte dal primo: non si evince, dal «disegno dell'opera», quali interventi sarebbero stati compiuti nell'impianto retorico e nella tessitura del verso, ma a questo punto giunge in nostro aiuto il *Floridante* vero e proprio, dato alle stampe da Torquato nel 1587.

### 3) IL *FLORIDANTE* A STAMPA

La differenza più macroscopica tra il «disegno» e l'opera consegnata ai torchi di Alessandro Benacci è l'assenza di qualsiasi accenno alla corte del padre di Floridante, con la conseguente mancanza del canto dei poeti durante la mensa e della finzione di oralità: ne consegue che tanto leventure di Floridante che quelle dei cavalieri partiti alla sua ricerca sono narrate da un narratore unico e onnisciente, che non si esime dall'intervenire nella narrazione con commenti e apostrofi ai personaggi, e chiose morali, ed esclamazioni sulla potenza e la forza di Amore; solamente in un caso, nel canto XIII, troviamo una narrazione di secondo grado, poiché le vicende di Ipparco sono narrate a Florimarte (il cavaliere protagonista del canto precedente, il XII) dallo scudiero del primo,<sup>60</sup> che lo incontra nella casa di un cavaliere che ospitava entrambi.

I 'canti di Floridante', nella versione a stampa, sono otto (*F/* I-VIII, mentre undici quelli 'dei cavalieri': *F/* IX-XIX) ed ognuno accorpa in maniera

<sup>59</sup>Cfr. *infra*, pp. 123-24.

<sup>60</sup> Vorrei far notare, per precisione, che di Ipparco, il quinto cavaliere, si narra nel canto XIII, e non nel canto XIV e di Aronte nel XIV, non nel canto XV, come scrivono il Foffano e il Daniele, che riproduce il riassunto dell'opera scritto dal primo. Cfr. FOFFANO, *Il «Floridante»...*, p. 137-38; A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 237-38.

compiuta un'unica vicenda a lui occorsa, che nell'*Amadigi* era distribuita in due o più canti:<sup>61</sup> essi risultano, infatti, dalla fusione degli spezzoni presenti in ventitré canti del vecchio poema compresi tra il VII e il XLVII;<sup>62</sup> dal canto L al C (si noti, quindi, che i primi otto canti abbracciano l'esatta metà dell'*Amadigi*) Floridante compare in trentuno canti, per un totale di 607 ottave (e dunque all'incirca altri otto canti).<sup>63</sup> Bernardo elimina così il peggior difetto dell'*Amadigi*: la struttura 'a singhiozzo' dei canti e degli episodi, facendo del *Floridante* un poema eroico profondamente diverso da quello, nonostante da esso sia desunta la quasi totalità delle stanze con varianti minime. Limitandosi ad un mero confronto delle ottave omologhe, condotto meccanicamente allo scopo di rilevare le differenze tra i due poemi, si ha l'impressione che Bernardo abbia compiuto un'operazione di "addizione di addendi", perchè i mutamenti stilistici di singoli versi e l'inserimento di qualche ottava di giunta (laddove si uniscono stanze provenienti da canti diversi dell'*Amadigi*) non determinano nuove sfumature determinanti. Se, invece, si comincia pazientemente e coraggiosamente a leggere l'intera mole dell'*Amadigi*, balza subito agli occhi che è la differente struttura data al *Floridante* (per quanto incompleto e 'rabberciato' da Torquato, sui cui possibili interventi ci interrogheremo in seguito) ad introdurre un nuovo modo di concepire l'opera: l'intervento che egli compie è simile a quella di un pittore che abbia deciso di ridurre le dimensioni dell'immensa tela sulla quale aveva dipinto (e che, anzi, aveva completato) ed eliminare tutti i molteplici dettagli riguardanti storie parallele alla vicenda principale, lasciando sullo sfondo solo ciò che serve a creare la prospettiva minimale per focalizzare tutta l'attenzione su un unico personaggio; egli decide di non ritoccare nulla nei lineamenti, nei colori, nelle sfumature del volto, nelle tensioni dei muscoli del corpo del suo protagonista, ma di incidere i tratti rarefacendo ciò che lo circonda, piuttosto che calcandone i lineamenti. E infatti Bernardo elimina, oltre che tutti i personaggi secondari, anche Oriana, mentre

<sup>61</sup> Come *specimen*: il canto II del *Floridante* abbraccia ben sette canti dell'*Amadigi* e risulta così assemblato: *Am* VII 46-47 → *Fl* II 4-5; *Am* VIII 34-41 → *Fl* II 7-14; *Am* VIII 43-44 → *Fl* II 15-16; *Am* IX 43-61 → *Fl* II 17-35; *Am* XI 63-67 → *Fl* II 36-40 [le ottave di *Fl* II 41-48 non hanno corrispettivo con *Am*, se non per omologia di contenuto con III 40-49]; *Am* XI 68-72 → *Fl* II 49-53; *Am* XI 74-82 → *Fl* II 54-62; *Am* XI 84-90 → *Fl* II 63-69; *Am* XIV 2-8 → *Fl* II 70-76.

<sup>62</sup> Per la corrispondenza delle ottave omologhe tra l'*Amadigi* e il *Floridante* si veda lo schema in APPENDICE VI.

<sup>63</sup> Per un elenco dettagliato delle ottave riguardanti Floridante si veda, in APPENDICE IV, la *Fabula* dell'*Amadigi*.

Amadigi e Mirinda sfumano a pure comparse, presenti solo laddove – già nell'*Amadigi* – le loro avventure si intersecavano con quelle di Floridante.<sup>64</sup>

L'assoluta unicità e centralità di Floridante comporta, inoltre, che la narrazione risulti unitaria, distesa: poiché ogni canto rassembra in maniera compiuta e chiara una singola ventura non si è più costretti a ritornare uno o due canti indietro per riannodare i fili spezzati della narrazione. Il filo è ora unico, e da quello smembramento di parti disperse nell'*Amadigi* è nato ora un unico corpo che comincia a respirare e trovare il tempo per vivere; così l'attenzione del lettore, piuttosto che sforzarsi nel collegare i vari episodi, recupera le energie necessarie per focalizzarsi sui dettagli, sulle belle descrizioni, sul tessuto elocutivo, sul suono delle parole e il ritmo del verso; può entrare in contatto più diretto col protagonista, seguendolo costantemente e comprendendo così le intenzioni, i sentimenti ed i principi che lo muovono: che, però, esattamente come nell'*Amadigi*, sono talmente improntati al giusto, all'onesto, al coraggioso, da destare quasi un senso di estraneità 'umana' per la sua eccessiva purezza, la sua impassibilità, come se si fosse oramai definitivamente perso quel genuino rapporto tra *errore* ed *errare* tipico della letteratura cavalleresca, in nome di una perfezione morale che non conosce deroghe o vacillamenti, che fa delleventure delle 'prove' che non possono essere mai perse, o affrontate con incertezza, o paura, o pazzia, o rabbia, o 'd'istinto', quindi «senza ragione». Così anche il meraviglioso che connota le avventure di Floridante diviene strumento di questo affinamento morale dell'eroe e del lettore, e diviene meraviglioso allegorico: un meraviglioso favoloso che sente la necessità di fate, maghi, incantagioni e selve stregate; che non è meraviglioso cristiano, ma lo è – o lo deve essere – negli intenti e nei significati; che non è meraviglioso pagano, mitologico, ma forse lo vorrebbe essere.

Si legga il proemio del canto IX dell'*Amadigi*:

Dirà certo qualcun, ch'io faccio a volo  
le navi andar, quasi per l'onda abete,  
or sotto il caldo, or sotto il freddo polo  
per le strade del ciel serene e liete;  
ch'io sicuro solcar fo il cavriolo  
l'irato mar, come balena o cete;  
e liquida la terra, e l'acqua dura:

<sup>64</sup> Amadigi compare solamente in *F/I* 50 e sgg.; Mirinda nel canto III 29 sgg. e nel canto XI 9-11, dove dà notizia a Silvano che Floridante due giorni prima era stato al Tempio della Vittoria (episodio raccontato in *Am* LXVIII); Alidoro è presente in *F/III* 9-25, ma non è mai detto il suo nome: si veda, *infra*, p. 181 e segg..

cose fuor d'ogni legge di Natura.

Ma non san essi che la magic'arte  
 fu ne' secoli andati in stima e pregio;  
 e ch'al mago ubbidia Saturno e Marte  
 e l'altre stelle, ond'ha'l ciel forza e fregio:  
 come ne fanno testimon le carte  
 di più d'uno scrittor fido ed egregio;  
 e con erbe, con pietre e con incanti  
 far pietoso Plutone eran bastanti?

Forse non san che la figlia d'Eeta  
 fra l'altre opere sue chiare e leggiadre,  
 o per virtù di stelle, o di pianeta,  
 fe' di Giason tornar giovane il padre?  
 Or la religion nostra ci vieta,  
 siccome cose scellerate e ladre,  
 ch'usiamo l'opre de' magici incanti  
 state approvate già tant'anni e tanti.

E dell'LXXXI:

Ch'io dica cose, parerà, impossibili  
 al volgo ignaro in questa istoria mia;  
 che sono state già vere e credibili  
 in quella etate, in cui virtù fioria;  
 e sono più miracoli visibili  
 nelle parti di Svezia e di Gozia;  
 leggan l'istorie, che vedranno ancora  
 meraviglie maggior, ch'io non dica ora.

Da ciò traspare un bisogno di quei voli pindarici della fantasia che nella letteratura antica avevano trovato la loro piena realizzazzione; di quei riti magici che un tempo erano avulsi da qualsiasi connotazione morale, o da un possibile spettro di eresia, perché innestati nella stessa religione da cui nascevano, organicamente. Da qui trapela l'amarezza per l'impossibilità del tempo presente a ritrovare una piena libertà poetica, che possa prendere a piene mani dall'antichità non solo un *modus scribendi*, ma anche quella 'pre'-disposizione a toccare «cose fuor d'ogni legge di Natura», a rendere possibile l'impossibile, e con ciò a meravigliare e dilettere la mente umana, bisognosa di superare le Colonne d'Ercole e volare oltre i limiti materiali imposti dalla natura con quella stessa ragione che essa ci ha dato per valicare quei confini... «perocchè dalla

meraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti di scene et da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti».65

Non vogliamo qui addentrarci in un discorso biografico sui possibili contatti calvinisti di Bernardo e su un suo probabile «odore di eresia»,66 ma solo porre l'accento su come il dissidio ideologico che egli e la sua età vivevano nel pieno della Controriforma e dell'Inquisizione,67 trovi riflesso entro gli spazi consentiti dall'opera e dal genere: i proemi e l'allegorizzazione degli episodi fantastici, ai quali l'autore evidentemente non vuole rinunciare. Ed anzi: Bernardo si muove proprio sul terreno del prologo morale (introdotto nel poema, si ricordi, solo in un secondo momento, ovvero dopo la scelta di rinunciare all'apertura alborea di ogni canto)68 per fornire ai lettori un monito su ciò che fu possibile e credibile nell'antichità, che è ancora ammesso nelle storie scandinave e bretoni, ma che «or la religion nostra ci vieta» come fossero cose «scellerate e ladre». Il nucleo di Floridante risponde, a mio avviso, proprio a quest'esigenza interiore del Tasso, prima ancora che a ragioni poetiche: e forse per questo egli sceglie di incentrare il nuovo poema su questo personaggio piuttosto che su Alidoro e Mirinda, che per la storia d'amore che li vede protagonisti – ma antagonisti sul campo di battaglia – e per le numerosissime digressioni 'amorose' che Mirinda ascolta si sarebbe prestato meglio ad un plauso pubblico: ma con loro sarebbero mancate la 'possibilità eroica' e le fughe nell'immaginario, che sono invece un tutt'uno con la figura del principe di Castiglia e con il concetto di poesia eroica dei due Tasso: perché, come scriverà Torquato, «l'eroica poesia, quasi animale in cui due nature si congiungono, d'imitazione e allegoria è composta».69

Non è semplice enucleare quale fosse concretamente ed esattamente il valore, il fine, il significato analogico dei diversi episodi e delle prove che Floridante affronta; non è nemmeno possibile evincere se l'attribuzione di un signi-

65 E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, pp. 266-67.

66 Cfr. A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, in «Studi tassiani» XLVIII (2000), pp. 67-71.

67 Per comprendere il clima politico, religioso e culturale del periodo controriformistico, già dall'apertura del Concilio di Trento, rimando piuttosto genericamente al bel volume di A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.

68 Si veda *infra*, p. 112 e segg..

69 T. TASSO, *Allegoria della «Gerusalemme Liberata»*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. I, p. 301.

ficato 'altro' sia nato insieme al protagonista, o in un tempo successivo, perché le dichiarazioni poetiche in tal senso sono solo due (e cioè quelle già citate, p. 128): in assenza di documenti preferiamo sospendere il giudizio, per non creare corrispondenze allettanti, ma forse erranee, tra Bernardo e Torquato, tra l'ultima creazione poetica del padre ed il periodo del figlio che va dalla revisione romana della *Liberata*, all'*Allegoria del poema* ed alla *Conquistata*; tanto più che lo stesso Torquato si trovava ad ammettere a Luca Scalabrino:

Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico; e con questo scudo cercherò d'assicurare ben bene gli amori e gl'incanti. Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti de l'allegoria son in guisa legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso litterale del poema, ed anco a' miei principii poetici, che nulla più; ond'io dubito talora che non sia vero, che quando cominciai il mio poema avessi questo pensiero. Vi vedrete maneggiata, e volta e rivolta gran parte de la moral filosofia così platonica come peripatetica, ed anco de la scienza de l'anima.<sup>70</sup>

Ci riserviamo, comunque, di accennare all'interesse allegorico del più giovane Tasso nel paragrafo 2 del capitolo VI, per seguire quantomeno un ordine diacronico che ci metta al riparo da troppo facili supposizioni. Quel che ci limiteremo a fare qui è enucleare, dalla *fabula* di Floridante, quegli episodi che già la tradizione tende a riconoscere come allegorici e che, quindi, erano probabilmente portatori di un significato 'altro' anche nelle intenzioni dell'autore; contemporaneamente cercheremo mettere in evidenza quelli che troveranno riflesso nelle opere del figlio. Va preliminarmente osservato, però, che l'interpretazione allegorica nel sec. XVI non è affatto univoca; e che, anzi, come nota K.V. Hempfer, si può parlare di «arbitrarietà» dell'allegoresi in quanto «non esiste più una fonte unificante: gli esempi che sono alla base dell'interpretazione sono tratti oltre che dalla Bibbia (referente centrale dell'esegesi medievale) da Virgilio, Platone, Petrarca, Bembo e altri, cosicché la sempre presente pluralità di significati finisce col divenire possibilità di un'interpretazione assolutamente libera, a seconda della 'fonte' cui fa riferimento l'esegesi».<sup>71</sup> L'autore, prendendo in analisi le differenti interpretazioni allegoriche del canto XXXIV del *Furioso* (come abbiamo già visto nel caso del Dolce,<sup>72</sup> spesso le allegorie erano poste prima di ogni canto; ma tale prassi era

<sup>70</sup> *Lett I* 76, s.d., ma compresa tra il 22 maggio ed il 14 giugno 1576, p. 185.

<sup>71</sup> K. V. HEMPFER, *Il postulato di un significato 'più profondo'. Procedimenti e funzioni dell'esegesi allegorica*, in «Schifanoia», 9, 1990, p. 257.

<sup>72</sup> Si veda *infra*, cap. II, p. 74 e segg..

piuttosto comune nelle edizioni del Cinquecento, e tra i nomi più illustri possiamo citare il Fornari, il Valvassori, il Toscanella), dimostra come queste dipendano da una serie di fattori, come per esempio la parte del canto presa in analisi, il significato attribuito ad ogni singola parte, l'interpretazione che dell'intero passo si decide di dare: storico-salvifica, tropologica, ecclesiologica, anagogica, anche se la preponderanza è di quella morale; viceversa solo in alcuni e sporadici casi i commentatori rimandano alle autoallegoresi presenti nel testo (per es. il Dolce ed il Lavezuola), che in alcuni canti del *Furioso* sono particolarmente significanti (l'episodio di Alcina, il palazzo di Atlante, per citarne alcuni). Lo stesso discorso vale per i nomi, i personaggi, i luoghi, i colori, i numeri, gli animali fantastici: l'Ippogrifo, per esempio, a seconda delle varie allegorie, è emblema della gloria (Pigna), o della «cogitatione, per la quale siamo quasi in un medesimo istante ove vogliamo in cielo, in terra e ne l'abisso»,<sup>73</sup> o del corpo mortale (Fornari), o della tendenza umana a lasciarsi irretire dai «dilettevoli oggetti» e dai piaceri amorosi (Valvassori, con riferimento questa volta all'intero episodio, in cui l'ippogrifo dopo aver volato per tre mila miglia si ferma nell'isola di Alcina ed è legato ad un mirto), l'appetito naturale e sfrenato (Toscanella), il discorso umano (Levantio da Guidicciolo).

Analogamente Torquato, nel dialogo *Il conte o vero de le imprese*, trattando del dragone, traccia un breve *excursus* dei molti significati attribuiti nei secoli a questa figura: il Conte nota infatti come «Il dragone suole ne le favole significar la vigilanza», ma come le imprese che designano questa figura siano spesso «di sentimento contrario». A ciò il Forestiero Napolitano risponde:

Ciò può avvenire non solamente perché nel motto si affermi o si nieghi con poco artificio, ma perché ne la natura figurata siano le qualità e proprietà diverse e quasi contrarie, le quali possono esser tirate in diverso significato, come dicemmo poco dinanzi del leone, il quale rappresenta la possanza terrena e la celeste. Il dragone similmente ne le sacre lettere de gli Egizî e de' cristiani or significa la malizia, or la prudenza, or la superbia, ora l'umiltà, alcune volte la vecchiezza, alcune altre l'età rinovata e quasi ringiovenita; suol significare la morte e l'eternità, la diabolica natura e la divina, almeno l'umanità a la divinità congiunta. Suole ancora dinotare il genio o l'anima immortale, come dimostra nel quinto de l'*Eneide* il serpente che apparisce ne l'essequie d'Anchise; e nel secondo sono indizio di religione i due dragoni che si ricovrano ne la più alta parte del tempio di Minerva.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> FAUSTO DA LONGIANO, *Dichiarazione de luochi, di parole, di favole, di storie d'allegorie: con l'avvertenze de passi fisici, poetici, mortali: con la diffentione de le calummie de l'autore a' luochi soi*, in F. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Bindoni-Pasini, Venezia, 1542.

<sup>74</sup> T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.

Ma, nonostante tutto ciò, «l'accordo di fondo riguardo allo statuto allegorico di certi episodi deve divenire oggetto di riflessione all'interno di un'interpretazione, come pure il fatto che una comprensione del testo nel senso di una stratificazione del significato fa (ancora) parte delle norme comunicative del tempo, giacché solo a partire da queste premesse l'allegoresi può venir impiegata quale strategia apologetica. Se questo principio fosse già, in fondo, obsoleto, esso non potrebbe venir neppure adottato a fini apologetici. Se, e in che misura, il testo stesso sia effettivamente strutturato in forma allegorica è una domanda la cui rilevanza può venir dedotta dai documenti della ricezione storica, e alla quale tuttavia solo un'interpretazione del testo può rispondere»; pur rimanendo punto fermo che «anche qualora determinati passi del testo si dimostrassero senz'altro strutturati in senso allegorico e moralmente edificante, questa constatazione non direbbe l'ultima parola sul testo stesso».75 L'autore quindi conclude: «Ancora una volta, una risposta non può venire da un'analisi della ricezione, ma solo da un'analisi del testo. E tuttavia una simile questione deve essere posta come storicamente data e fornita di senso: e proprio a partire da un'analisi della ricezione».

Purtroppo non possediamo alcun documento che ci dia indicazioni sulla ricezione dell'ultima fatica di Bernardo Tasso e, tantomeno, di una sua interpretazione in senso allegorico: nemmeno da parte del figlio, che pure al tempo della pubblicazione del *Floridante* aveva già steso da un decennio l'*Allegoria del poema* e lavorava alacremente alla *Conquistata* proprio nel senso di una 'revisione a tappeto' in senso allegorico.76 Ma il testo che ci ha consegnato, gli episodi

75 K. V. HEMPFER, *Il postulato...*, p. 258.

76 Si veda: T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, 1995; T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000. A. JENNI, *Appunti sul Tasso*, «Studi tassiani», XVII, 1967, pp. 28-51; L. DERLA, *Sull'allegoria della Gerusalemme Liberata*, «Italianistica», VII, 1978, pp. 473-88; L. OLINI, *Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tre «Allegoria del poema» e «Giudizio»*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», serie VIII, n. 89, 1985, pp. 53-68; P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria: l'allegoria nella «Gerusalemme Liberata»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola*, a cura di Della Terza, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 129-52 e, *eadem*, *Poesia e ideologia*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 28-51; E. ARDISSINO, *Le allegorie della Conquistata come poema dell'anima*, «Filologia e critica», XVIII, 1993, pp. 45-69 e, *eadem*, «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in T. Tasso*, Firenze, Olschki, 1996; M. RESIDORI, *Il Mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella «Liberata»*, «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 453-471 e, *eadem*, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme Conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004. Si vedano, infine i due studi di L. BOLZONI, *A proposito di «Gerusalemme Liberata» XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P. Stewart, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 153-164 e *Anamorfosi, allegoria, metafora. Giochi di prospettiva sul testo letterario*, in *La lotta con Proteo, metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I., Associazione internazionale per gli



che possiamo desumere dagli ultimi cinquanta canti dell'*Amadigi* e le dichiarazioni del padre di aver «fatto in questo mio poema l'amor di Floridante tutto allegorico» e che la «favola è tutta allegorica»,<sup>77</sup> ci forniscono delle indicazioni preziose, pur nell'aporia riguardo ai significati precisi che l'autore intendesse dare alla favola del suo protagonista.

Perché in assenza di documenti sulla ricezione (come viceversa è nel caso del *Furioso*) e sull'intenzionalità allegorica – e apologetica – dell'autore (come per Torquato dopo il 1576, che fornisce addirittura l'interpretazione dei singoli passi), cerchiamo di rimetterci al testo accettando una proposta della Bolzoni, che rileva come «sarebbe interessante cercare nella letteratura fra Cinque e Seicento eventuali tracce di una coscienza della alterità del testo, del suo costituirsi in una qualche misura come oggetto che si presta al gioco interpretativo dell'autore stesso, oltre che del suo lettore»: <sup>78</sup> infatti, se da un lato «è il lettore che adotta una determinata disposizione nello spazio, che sceglie come collocarsi di fronte al testo, nello stesso tempo è la struttura del testo che richiede e sollecita una certa collocazione, che suggerisce dunque la prospettiva da adottare». <sup>79</sup>

Nel *Floridante* vi sono molte spie di un'intenzionalità allegorica da parte di Bernardo, sia a livello di *inventio*, sia nei singoli versi che marcano quei luoghi, sia nelle varianti che distinguono il *Floridante* dall'*Amadigi*, sia nella stessa fisionomia del personaggio, che, come abbiamo visto (e cercheremo di approfondire meglio adesso), rappresenta 'l'emblema del perfetto eroe' mai soggiogato dalle passioni, che agisce sempre scortato «dal vigile controllo di una *ragione* persuasa solo dai più nobili imperativi morali». <sup>80</sup> Come ha acutamente osservato Riccardo Brusagli a proposito dell'*Ercole* del Giraldu, «il sogno eroico cinquecentesco si configura [...] come vagheggiamento di una biografia eroica, come tentativo di costruzione di un carattere, di un protagonista epico. "Ariostico" intelligente, il Giraldu sembra aver raccolto con meditata attenzione il messaggio dell'altra metà del *Furioso*, di quei ventitrè canti successivi alla follia d'Orlando in cui il crescente protagonismo di Ruggiero imposta, già all'interno del capolavoro ariostesco, la storia evolutiva, contrastata, di un'educazione ca-

studi di lingua e letteratura italiana, University of California, Los Angeles (UCLA), 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Ballerini e M. Cialovella, Fiesole, Cadmo, 2000.

<sup>77</sup> Si veda *infra*, p. 128.

<sup>78</sup> L. BOLZONI, *Anamorfosi, allegoria...*, p. 1274.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 1268; ma si veda anche *A proposito di «Gerusalemme Liberata» XIV...*, p. 154.

<sup>80</sup> D. RASI, *Tra epica classica...*, p. 76 (cit. *infra*, p. 126).

valleresca»:<sup>81</sup> tale «sogno eroico» si incarna non tanto nelle opere di questa ‘età di mezzo tra Ariosto e Tasso’, quanto nei titoli, spesso e volentieri coincidenti col nome dell’eroe protagonista. Accanto all’*Ercole*, all’*Amadigi*, al *Rinaldo*, al *Costante*, ecco ora quindi anche *Floridante*, che l’ “ariostico” Bernardo impronta secondo non pochi punti di contatto con il Ruggiero ariostesco<sup>82</sup> e la cui parabola si può definire veramente «una perfetta azione d’un uomo», secondo quella che era stata anche l’idea fondante dell’*Amadigi* ‘epico’.<sup>83</sup>

Se, infatti, si può affermare (come per Ercole) che non c’è un’evoluzione interiore nell’eroe Floridante, perché il valore esemplare di cui è investito non gli consente vacillamenti di nessun genere o dubbi sulle scelte da operare; e che «ciò che lo separa dagli altri è l’abisso della normalità, la devianza che viene dall’incertezza e dall’errore»,<sup>84</sup> si può viceversa notare come nel corso della storia egli acquisti progressivamente una dignità (attraverso il superamento delle varie prove e l’ottenimento degli oggetti magici) per adempiere al suo destino, ovvero liberare la Selva Perigliosa dai suoi incanti, divenire eroe di fama immortale e sposare Filidora, la figlia della regina delle fate. E si può anche notare come nei primi cinquanta canti dell’*Amadigi* – e quindi i primi otto del *Floridante* – la sua vicenda personale conservi ancora molti elementi cavallereschi (il continuo salvataggio di donzelle bisognose d’aiuto; la lotta contro cavalieri che lo sfidano al paragone, tra i quali i cugini Mirinda e Galaor, ed Alidoro; l’intero episodio del torneo di Cornovaglia che occupa ben due canti: dalla metà del V alla metà del VII canto del *Floridante* a stampa), mentre nell’ultima metà del maggior poema si libra in un’atmosfera che ha nel meraviglioso e nell’incantato la cifra dominante, come se solo in un secondo momento l’autore avesse deciso di svincolare questo protagonista dall’ambito cavalleresco in cui era nato, attribuendo anche una valenza simbolica alle sueventure, le quali si configurano come vere e proprie ‘prove’ che egli supererà certamente, perché il destino lo ha già predestinato e così sarà: come se ci fosse a monte un *cursus* escatologico ed obbligatorio dal quale egli non si possa esimere,

<sup>81</sup> R. BRUSCAGLI, *Vita d’eroe...*, p. 16.

<sup>82</sup> La chiusura dell’*Amadigi* con le nozze di Floridante e Filidora, speculare a quelle tra Ruggiero e Bradamante al termine del *Furioso*; il fatto che l’aspetto encomiastico sia demandato a Floridante; il suo sempre crescente protagonismo all’interno dell’opera (cfr. *infra* p. 122) ed infine, aggiungiamo ora, il percorso ‘di formazione’ del Principe di Castiglia, da fanciullo a uomo, dalla fuga notturna appena armato cavaliere alla fama immortale che raggiungerà liberando la Selva Perigliosa e sposando Filidora.

<sup>83</sup> Si veda *infra*, p. 50.

<sup>84</sup> D. RASI, *Tra epica classica...*, p. 77.

perché è già scritto che egli agirà così. L'aspetto della predestinazione va dunque inteso in questo senso e nulla ha a che fare con il libero arbitrio, che anzi non sembra toccare affatto il protagonista, totalmente dedito a ciò che è moralmente ineccepibile ed onorevole:<sup>85</sup> proprio prima del torneo di Cornovaglia, infatti, Filidora manda all'amato, per poterlo riconoscere, un'impresa da porre sull'elmo «ov'è scolpita la pallida Morte, | da' piedi oppressa dell'Onore altiero»,<sup>86</sup> che sarà poi l'impresa di Floridante fino alla fine del poema, a suggerire la sua caratura etica.

A questo punto dobbiamo fare un altro passo indietro e ritornare dove ci eravamo interrotti nell'analisi del codice Marciano, al canto II del *Floridante*, quando abbiamo cercato di mettere in evidenza la modalità attuata da Bernardo nell'intersezione delle ottave desunte dall'*Amadigi*. Riprendiamo ora proprio da quel canto per continuare il discorso che lì avevamo lasciato in sospeso, per mettere contemporaneamente a fuoco quegli elementi del testo che ci sembrano passibili di un'interpretazione allegorica da parte dell'autore stesso, tanto più che proprio nel canto II sono rintracciabili, a nostro avviso, alcuni elementi significativi. Ripartiamo quindi da lì aggiungendo un piccolo tassello: nella versione a stampa l'incertezza rilevata nel codice a proposito dell'episodio di Urganda si risolve a favore di una rivelazione quanto più possibile esplicita: la fata, infatti, mette al corrente Floridante non solo del legame di parentela che lo unisce al Donzello del Mare (ma non del vero nome del cavaliere, né dell'identità del padre, rispettando così l'iniziale aporia dell'*Amadigi*), ma anche del suo futuro, ovvero che il fato ha destinato lui soltanto – e nessun altro – ad «una eccelsa impresa» ed ad eguagliare il cugino in valore e cortesia:

– Oh Floridante!

Io non vorrei che quel gentil desire  
c'hai, d'esser posto fra i più degni eroi,  
t'adducesse a far cosa, onde a pentire  
ed a forte dolerti avresti poi;  
però ti vuo', come amica, ammonire  
che 'l Donzello del Mar, con cui tu vuoi  
o per seco pugnar cercando vai,  
è tuo cugin, come da poi saprai.

<sup>85</sup> In questo senso proprio abbiamo parlato di un «agiografico *cursus honorum*», e di Floridante come *imago Christi*: cfr. *infra*, p. 126.

<sup>86</sup> *Fl* IV 47 3-4; *Am* XXII 30 3-4.

Dirti non voglio chi suo padre sia,  
 perché quest'or scopirti a me non lice;  
 ma tosto tosto manifesto fia  
 la patria e 'l nome del guerrier felice,  
 cui in raro valor né in cortesia  
 nessun fia equal, se 'l vero il ciel mi dice,  
 fuorché tu solo, che benigno fato  
 ad una eccelsa impresa ha destinato.

Ambo sarete specchio ed ambo luce  
 del sacro e militare ordine degno.  
 Siegui il camino, ove il destin t'adduce,  
 ch'egli andrà in Francia a liberar quel regno,  
 e dando morte all' inimico duce,  
 disciorrà Perion dal giogo indegno.  
 Quest'ha prescritto il ciel: questo ti dico  
 con un desio della tua gloria amico. —87

L'elemento della predestinazione è attivo quindi fin dalla presentazione del protagonista, e tanto noi lettori quanto egli stesso siamo in qualche modo 'resi consapevoli' di ciò che sarà: con la differenza che per Floridante, bramoso di mettersi alla prova e di sfidare il famoso Donzello del Mare per misurare il suo valore (ma ignaro del fatto che questi sia suo cugino), la rivelazione agisce come sprone e come monito al tempo stesso: non basta il «gentil desire» per operare bene, perché se non si è consapevoli di chi si è e del destino che ci spetta potremmo essere indotti, nostro mal grado, «a far cosa, onde a pentire | ed a forte dolerti avresti poi».

I due cugini, pertanto, si incontrano, si separano e Floridante sul far della sera incontra il vecchio: il canto II (e poi il III) si apre quindi con un tramonto, su quell'ora crepuscolare adatta agli incanti. Dopo giorni di cammino il vecchio d'un tratto si ferma in uno spazioso piano e sparisce: i personaggi ed i messaggeri che appaiono e scompaiono davanti agli occhi stupefatti del Principe sono numerosissimi: e così aveva già fatto anche Urganda nel canto precedente; ma le successive visioni di questo canto II hanno una consistenza molto più sfuocata, simboleggiano qualcosa, un 'significato altro', e trovano infatti corrispondenza nei canti LXII, LXXI, LXXIII, LXXVI, LXXVII, LXXVIII dell'*Amadigi*, quando il paladino avrà ormai attraversato il percorso

87 *F/I* 40 8-43. per confrontare la profezia di Urganda nel codice Marciano si veda l'APPENDICE I, ott. 24-25 e varianti in apparato; per quella dell'*Amadigi* si veda l'APPENDICE II, ott. XV-XVII 3: qui la maga parla in forma indiretta senza far alcun accenno alla futura «eccelsa impresa» del Principe, né al suo valore.

destinatogli e sarà pronto a superarle. D'altra parte in questo stesso canto Floridante supera delle 'prove' nelle quali erano viceversa caduti Alidoro e Galador.

Il vecchio dunque sparisce e il Principe vede, in lontananza, una donna bellissima accompagnata da dieci damigelle che ricamavano e da «una matrona di matura etate»;

Ei, dal *piacer* sospinto, il destrier move  
per veder da vicin la meraviglia  
delle bellezze inusitate e nove,  
e dietro al suo *desire* il *calle* piglia;  
ma, come giunse presso al loco dove  
secura ella leggea, come se briglia  
l'affrenasse, il caval si ferma e stassi,  
né può far, con lo *spron*, ch'avanti passi:

*pur sprona*, vago d'appressarsi al foco  
che l'arderà vicin più che lontano;  
ma non poté il destrier molto né poco  
stender il passo e s'affatica invano,  
ché mover nol potria dal preso loco,  
per gir avanti, alcun sapere umano:  
*il che accrebbe il desio, sì come suole*  
*il divieto in colui che troppo vuole.*<sup>88</sup>

Floridante è dunque spronato dal desiderio, ma c'è una forza misteriosa che lo trattiene, lo paralizza: quasi protetta da ciò la fanciulla alza allora il viso e guarda Floridante dritto negli occhi, lasciandolo folgorato, irretito, innamorato d'un colpo: «e da sì gran beltà vinto e conquiso, | esser servo e prigion mai sempre volse; | e come libertade a lui rincresca, ei medesimo s'avolge e corre a l'escà».<sup>89</sup> La variante dell'*Amadig*<sup>90</sup> cambia cifra a quest'innamoramento, che da reciproco e descritto nei più rituali termini cavallereschi suggella, con

<sup>88</sup> *F/II* 8-9. Da ora in poi riporterò le varianti di *Am* dei versi e delle ottave citate, per fornire degli esempi 'a campione' del tipo di interventi apportati e mostrare perché parliamo di «varianti minime», senza, con questo voler alludere nulla riguardo alla paternità degli emendamenti. Il corsivo, in questo brano come nei successivi, è mio. Nel segnalare le varianti tra *F/* e *Am* uso il grassetto per il numero dell'ottava del *F/* e l'omologa dell'*Am*, contraddistinta dal relativo numero del canto in cifra romana; di seguito, in tondo, cito il verso e la variante. Nel caso di corrispondenza assoluta lo indico con *F/=Am* **8 = VIII 35** 1 Ei...move] Pur spinto dal *diletto*, il destrier muove; 3 nove] nuove; 8 far con lo spron] con lo spron far; **9 = VIII 36** 5 potria dal preso loco] potrebbe da quel loco; 7 sapere] saper; 8 il divieto...vuole] in cui le cose divietate vuole.

<sup>89</sup> *F/* 10 5-8. **10 = VIII 37** 7-8 E come...escà] Né puotè ella fuggir, ch'era fatale, | L'aureo d'amor, e sì pungente strale.

<sup>90</sup> Cfr. nota precedente.

l'iterazione del secondo emistichio su Floridante, una scelta, un segnale di cambiamento nell'eroe: la volontà di rinunciare alla propria libertà per un ideale più alto (e la rima in *-esca* tornerà infatti poche ottave oltre in un contesto particolarmente significativo).<sup>91</sup> Solo a questo punto, certa dell'amore del giovane, la donna si alza e gli si avvicina: ma Floridante rimane talmente colpito dalla sua *maestà* e dal *rispetto* che gli trasmetteva la *donna reale* che

[...] cominciò a tremare e gli fu avviso  
d'esser converso in un *sozzo animale*;  
e fra tema e desio sì immobil resta,  
che *non ardisce pur d'alzar la testa*.<sup>92</sup>

Quando poi, finalmente, riesce a volgere il viso verso di lei tutto è sparito: la donna, le compagne, la matrona; sente però un canto e «*rivolto all'armonia che quivi sente*» «*sprona il destrier*», ma trova sul cammino «una *riviera* | veloce più di rapida saetta»: «*l'acqua è così ratta e sì profonda*» da non lasciargli alcuna speranza di poterla varcare. Floridante, «da sua dura sorte sospirando | che di tanto *piacer* l'ha fatto indegno»,<sup>93</sup> si vede inoltre nuovamente sparire tutta la compagnia davanti agli occhi<sup>94</sup> e comincia quindi a seguire le orme dei cavalli, ma è costretto a fermarsi ai piedi di «un monte, d'acuti coperto | pungenti dumi e *faticoso ed erto*», anch'esso invalicabile. Più tardi sapremo che quel monte è una delle due residenze di Argea, la regina delle Fate e madre della donna che il principe stava inseguendo (l'altra sono le Isole Beate), ma che anche una delle due vie che conducono alla Selva Perigliosa è un «*calle faticoso ed erto*»; quel che è interessante qui, però, è che entrambi gli ostacoli che impediscono al Principe di raggiungere l'amata ritornano nell'ultima metà dell'*Amadigi*: la «*riviera*» dall'*«acqua rapida e profonda»* nel canto LXII, quando Floridante è già riuscito ad entrare in possesso dei due elementi magici che gli permetteranno di sconfiggere gli incanti della Selva, ovvero il cavallo volante, Aquilino, e l'occhio incantato che vede passato, presente e futuro. Qui Floridante vede nuovamente

<sup>91</sup> Cfr. *infra*, nota 103, p. 180.

<sup>92</sup> *F*/12 5-8. **12 = VIII 39** 2 *incontra*] incontro; 4 *or vale*] vale; 5 *tremar*] tremare; 7 *immobil*] immoto; 8 *ardisce*] osava.

<sup>93</sup> *F*/16 3-4; *F*/ = *Am*

<sup>94</sup> In *Am* a questo punto si interrompe la parte desunta dal canto VIII. L'ottava 45 recita infatti: «In questo mezzo, che va Floridante, | scorto dal suo leggiadro, alto desio, | seguendo l'orme de la cara amante, | ogni cura mortal posto in oblio; | il Donzello del mar, dove Agriante, | per dar soccorso al valoroso Zio | già l'attendeva, aggiunse; e fu raccolto | con molta cortesia, con piacer molto». Il *F*/ riprende poi con l'ottava 43 del canto IX.

Filidora al di là della riviera, ma durante la notte la donzella che era con lui gli aveva rubato Aquilino e non poteva quindi passarla a volo; «*sprona il cavallo*» e, «vicin fatto, *sente un'armonia* | che rassembrava canto di Sirena», ma non riesce a trovare nei pressi nulla con cui poter valicare il torrente, «*il che tanto di lui cresce il desio*, | quanto suol larga pioggia un picciol rio».95 E più vede la donna e più cresce il suo desiderio, fino a che una delle fanciulle che erano con Filidora promette di fargli raggiungere l'amata se le darà in cambio l'occhio magico: Floridante accetta e tutto di colpo scompare, cosicché in una notte egli perde entrambi gli strumenti indispensabili per vincere la prova finale: ecco quindi la «mutazion di fortuna», la «peripezia»96 che ritarda il compimento dell'azione.

Floridante, infatti, non è stato ancora 'mondato' dai piaceri sensuali, è ancora irretito dal senso, o quantomeno la ragione non ha il dominio sui sensi, ed il paladino dovrà quindi affrontare questa parte di se stesso nelle due prove successive: quella di Morganetta (*Am* LXXI-LXXIII) e quella di Nivetta (LXXIII; LXXVI-VIII), dopo le quali potrà finalmente valicare il «calle faticoso ed erto» che conduce alla Selva Perigliosa, ma non ancora superarne gli incanti: solo dopo esser sceso nella grotta della maga Filidea ed aver da lei ricevuto le istruzioni per recuperare l'occhio magico (emendando così l'errore fatto alla riviera di lasciarsi ingannare dalle apparenze) potrà sconfiggere Oronte e la Selva Perigliosa.

Nel canto II del *Floridante*, mentre il paladino osserva «l'asprezza di quel monte orrido e strano», vede in lontananza una compagnia festosa: «*sprona il destrier*» verso il «*calle diletto e vago*» credendo che lì potrebbe essere la donna, ma non vede le orme dei destrieri e si avvicina volgendosi spesso indietro. Contemporaneamente gli si fa incontro una donzella con un falcone sul polso, «quanto può far l'alma Natura bella», che lo invita ad inoltrarsi con lei:

per lo gioioso regno di Nivetta,  
di cui, ovunque il ciel pioggia o rugiada  
feconda versa e fa molle l'erbetta,  
non è 'l più bel, vi mostrerò la strada  
e lei, di cui là su non è angioletta  
più bella; e so che non vorrete poi,  
per accidente alcun, partir da noi.

Quivi si vive ognor beata vita,  
senza cosa sentir che ci moleste:

95 Tutte le citazioni di questo capoverso sono tratte da *Am* LXII 9-11.

96 *DAP*, Discorso II, p. 37; *DPE*, Libro I, pp. 74-75.

ogni noia mortal quinci è sbandita  
 e d'egre umane cure atre tempeste;  
 quivi a vari diporti ognor ci invita  
 il tempo e la stagione in giochi e 'n feste;  
 quivi si spende il dì, né mai si sente  
 cosa che di piacer privi la mente. —<sup>97</sup>

Il regno di Nivetta è un giardino incantato sempre verde e rigoglioso (meglio descritto in *Am* LXXVI), che riporta alla mente quello di Alcinoo nell'*Odissea*, il «giardino del diletto» del XXII canto dell'*Amadigi*,<sup>98</sup> l'Albergo della Cortesia nel *Rinaldo* (che sorge «su la cima del *piacevol colle*» ed al quale Rinaldo e Florindo arrivano per «la strada ch'è più breve e corta»), ma soprattutto quello di Armida nella *Liberata*, *locus amoenus* di oblio al pari di questo.<sup>99</sup> Ma, diversamente da Rinaldo nella *Liberata* e da Galaor nell'*Amadigi* e nel *Floridante*,<sup>100</sup> il principe di Castiglia evita la prova. In entrambi i poemi, infatti, Galaor, «vinto dal senso», si lascia irretire da Morgana (in una scena descritta con sferzante ironia: «Che farai, Galaor? Chi ti consiglia | in questo caso: la *ragione* o 'l *sensò?*») <sup>101</sup> e perde il *brando vermiglio*, lasciando così la strada spianata al cugino che vincerà definitivamente questa prova: che non consiste solamente nell'estrarre il brando dalla roccia (impresa di arturiana memoria tentata da molti e molti, ma superata solo da Galaor prima, e Floridante poi), ma soprattutto nel non fargli perdere il suo colore, resistendo ai sensuali inviti di Morgana. La scelta di Bernardo di inserire nel *Floridante* l'intero episodio di Galaor e Morgana è, dunque, funzionale a creare un contraltare negativo, un «rapporto oppositivo isomorfo»<sup>102</sup> all'integrità morale del protagonista, e marcarne così la virtù. Di fronte alla proposta della donzella, infatti,

Il gentil cavalier, che non *invesca*  
 a visco d'ozio e di lascivia umana  
 l'ali del bel desio, quasi gli incresca  
 di cosa udir dal suo voler lontana,

<sup>97</sup> *Fl* II 21 2-8-22. *Fl* = *Am*

<sup>98</sup> *Am* XXIII 18-20.

<sup>99</sup> Per una trattazione sistematica della relazione tra il giardino dell'*Amadigi*, quello del *Rinaldo* e della *Liberata* si veda *infra*, cap. VII, p. 345 e segg..

<sup>100</sup> *Fl* V 1-29; *Am* XXIII 32-60.

<sup>101</sup> *Fl* V 18 1-2. *Fl* = *Am*

<sup>102</sup> L. DERLA, *Sull'allegoria...*, p. 477.



sì come cauto pesciolino all' *esca*,<sup>103</sup>  
 volge le spalle e fa la speme vana  
 di quella ria ch'a ritornar l'essorta,  
 del suo nobil pensier già fatta accorta.

Ei non l'ascolta e, *come Amor l'inspira*  
 che siano altrove le bellezze amate;  
 e che 'n cima del colle i lumi giri  
 se vuol veder l'angelica beltate,  
 prima e sola cagion de' suoi sospiri,  
 alza la vista e nella sommitate  
 del poggio mira, onde più non si lagne,  
 la vergine real con le compagne.<sup>104</sup>

«Sprona il destriero» ancora una volta, giunge ai piedi del monte e trova finalmente un modo per passare a piedi, ma è bloccato dalle urla di una donna a cui cinque guerrieri vogliono prendere uno scudo: in breve li sbaraglia e lei gli rivela di essere una messaggiera della donna che «ieri vi fè nel cor sì dolce piaga», venuta a portarle da parte sua uno «scudo candido e vermiglio» nel quale è dipinta «l'immagine sua per voi seguire | e notte e dì nel *volontario essiglio*». Ma soprattutto era stata mandata per annunciargli che, se fosse riuscito a porre fine agli incanti della Selva Perigliosa, lei gli avrebbe donato la sua mano. Fino ad ora non è ancora rivelato a Floridante il nome dell'amata, perché egli dovrà acquistare questa consapevolezza superando la «ventura delle Tre Riviere», al termine della quale la statua del terzo ponte soddisferà tutte le richieste del vincitore (e qui scoprirà anche che Argea e Filidora vivono nelle Isole Beate, o in un «monte a meraviglia | erto, quinci vicin»).

La ventura delle Tre Riviere è la prova successiva a cui è chiamato Floridante non appena lasciata la messaggiera: nell'*Amadigi* essa è descritta nel canto III perché Alidoro è il primo a tentarla, senza però superarla; nel canto XI sarà invece Floridante a darne esito felice. Bernardo desume perciò dal vecchio poema tutte le ottave del canto XI, ma dopo che un cavaliere (un valletto in *Am*) propone al Principe la prova (*Fl* II 36-40; *Am* XI 63-67: ci ricongiungiamo qui con il discorso avviato sull'intersezione tra *Am* e *Fl* che avevamo interrotto

<sup>103</sup> Cfr. *infra*, p. 177, ma anche *Fl* XV 22 5-8-23 (vd. *infra*, p. 218), quando il cavalier Costante comincia ad innamorarsi di Aspasia: «Mira il baron le bellezze alte e sole, | atte a piagar ogni cor aspro e forte, | già fatto servo d'un desire immenso; | *ma fe' combatter la ragion col senso, || che ben s'accorge ch'egli è solfo ed esca*, | dal caso esposto a così nobil foco: | e che s'ei sta finché l'incendio cresca, | il voler poi fuggir gli varrà poco. | *E bench' il suo desio frenar gl'incresca*, | che in lui si fea maggiore a poco a poco, | pur lo sprona *ragione* e gli rammenta | che darsi in preda al *sensò* non consenta».

<sup>104</sup> *Fl* II 23-24. *Fl* = *Am*, eccetto per la variante pesciolin] pesciolino.

all'ottava II 35), inserisce otto nuove ottave (*F/* II 41-48) che ricalcano vagamente quelle di *Am* III 41-49, in cui era spiegata la ventura,<sup>105</sup> e che sono quindi necessarie alla comprensione del dettato in questo nuovo poema, nel quale è cassata tutta la parte riguardante Alidoro. Tra l'altro Bernardo aggiunge, nella descrizione della prova, dei piccoli particolari degni di nota: il guerriero chiamato alla prima prova, per es., «esce da terra armato e sul destriero», come gli Sparti emersi dalla terra di Tebe grazie a Cadmo; e se il cavaliere ha la meglio su di lui «ch'eschin dall'acque due donzelle parmi, | che, fatto al vincitore onore e festa, | gli pongon d'oro una corona in testa»: novelle Veneri o ninfe a rendere omaggio al cavaliere (dico questo perché il richiamo alla mitologia, e con esso all'epopea, è costante in tutto il poema): la sopraveste che Filidora regala al Floridante con il ratto d'Europa (cinque ottave di descrizione del mito); la tela sottilissima tessuta da Aracne per gareggiare contro Minerva e a causa della quale fu tramutata in ragno, poi data da Argea a Floridante per catturare l'occhio magico; lo scudo di Fidia che il principe vince al torneo di Cornovaglia (nel *Floridante*, però, rispetto all' *Amadigi* sono cassate le due ottave che descrivono il viaggio che lo scudo fece, dall'antichità, per giungere in Cornovaglia: *Am* XXIV 6-7); le costellazioni che egli vede in volo sul dorso di Aquilino e di cui discuteremo tra breve.

Ad ogni modo Floridante, vincendo la prova delle Tre Riviere, raccoglie da terra uno scudo che è proprio quello di Alidoro, e per questo motivo verrà alle armi con lui prima, e con Mirinda poi: gli episodi sono entrambi presenti nel canto III del *Floridante*,<sup>106</sup> ma è singolare che qui l'autore elimini ogni riferimento concreto ad Alidoro, introducendo tre varianti che sostituiscono al nome proprio dell' *Amadigi* un generico «guerrier». <sup>107</sup> Il Tasso si comporta quindi in modo diametralmente opposto a quello scelto per l'episodio di Galaor e Morgana, ovvero non creando una specularità, un 'paragone' tra Floridante ed Alidoro, tra la vittoria dell'uno e la sconfitta dell'altro: probabilmente perché i due non sono cugini (Galaor è infatti fratello di Amadigi e Mirinda) e perché non ci sono altri incontri tra loro (anche se, in verità, Floridante lo sal-

<sup>105</sup> Si veda l' APPENDICE III. Il Daniele, *Ipotesi...* e la D'Alessandro, *Dall'«Amadigi» al «Floridante»: le tracce ...*, considerano tali ottave omologhe ad *Am* III 40-49: l'omologia è però solo di contenuto.

<sup>106</sup> Lo scontro con Alidoro è in *F/* III 9-25; con Mirinda III 29-51.

<sup>107</sup> Cfr. *F/* III 11 7: «sembra il guerrier estran, che 'l mira adorno | delle sue spoglie e n'ha vergogna e scorno» ← *Am* XXIV 19 7-8: «sembra Alidor, che scorse da lontano | l'amato scudo al gran campione in mano»; 15 5: «'l guerrier» ← *Am* XIV 23 5: «Alidor»; 23 2: «il guerriero» ← *Am* XIV 31 2: «Alidoro».

verà dalla Selva Perigliosa, in cui era caduto prigioniero); ma forse anche perché questo duello per riottenere lo scudo è un episodio prettamente ‘cavalleresco’ e privo di ulteriori significati, al contrario di quello di Galaor, la cui valenza allegorica è esplicitamente dichiarata da Olintia – la fedele scorta di Floridante – nel momento in cui gli dà indicazioni sulle prove che sta per affrontare:

[...] Signore, io vi protesto  
 ch’ogni pericol di questa ventura  
 è più d’ogn’altro assai grande ed immenso  
 s’a la *ragion* non obedisce il *sensu*.<sup>108</sup>

Floridante infatti, come si è già accenato, affronterà apertamente tanto Morgana che Nivetta nell’ultima parte dell’*Amadigi*, rimanendo immobile davanti ad entrambe, che lo attendevano nude su un letto, ma tuffandosi nel lago con la seconda che, dopo il rifiuto, lo inseguirà trasformatasi in una belva orrenda (il che ricorda fortemente, nel *Furioso*, la trasformazione di Alcina nella vecchia). Solo a questo punto Floridante intraprende la via del «*calle faticoso ed erto*» per raggiungere la Selva, supera un *profondo pantano* aiutando anche Olintia, Salibero ed il nano; poi, tutti insieme, trapassano un *nuvolone di tafani* fino a che non giungono al mare, dove li attende una barca «che ’l centesim’anno | che stata sia sovra quel lido pare», senza remi e senza vele: non appena riemerso alla luce Floridante è chiamato dunque ad un’altra prova impossibile, perché un vecchio dalle «*irsute ciglia*» e con due remi in mano giunge ad indicargli che con quel mezzo dovranno affrontare il mare. Floridante non si sgomenta (mai) ed intraprende il viaggio, ma la barca comincia a riempirsi d’acqua: sembra non esserci via di scampo, quando Olintia vede in lontananza arrivare un’enorme nave con le insegne di Argea, che condurrà il Principe e la compagnia alla base del monte Corico: sulla sommità, in una grotta, vive la sorella di Argea, Filidea. A questo punto nell’*Amadigi* scende la notte ed il canto LXXX si chiude, per riaprire il successivo con il proemio che abbiamo citato su ciò che fu vero e credibile nell’antichità: «Ch’io dica cose, parerà impossibili...», in piena consonanza con l’argomento di questo nuovo canto.

Floridante si ritrova infatti a scendere nelle profondità del monte insieme alla sua compagnia (dopo esser saliti sulla sommità per raggiungere l’imboccatura della grotta) e «quanto più a basso van trovan più adorno il sacro speco di selve e di prati; | adhor adhor più bel lor s’apre il giorno, | talchè

<sup>108</sup> *Am* LXXI 6 5-8.

un'albergo sembra di beati».109 Una schiera di donzelle li conduce attraverso ricche camere e sale, e Floridante si ferma davanti alle porte dell'ultima, sulle quali era scolpito «d'uomini eccelsi un bel collegio»: qui il paragone è d'obbligo perché, se nell'antro del mago di Ascalona Torquato aveva «voluto significare l'una e l'altra filosofia, e questa enciclopedia delle scienze»110 (ovvero la pluralità dei significati e della funzione che la conoscenza, platonica come aristotelica, può rivelare) e, più in generale, nella *Liberata* mostrare «secondo l'opinione de' Platonici, che l'anima nostra è una città in cui la ragione rappresenta il principe, e l'appetito irascibile è simigliante al guerriero»,111 in questo di Filidea la donzella illustra al Principe, in un lungo catalogo encomiastico, una schiera di uomini di vario *status*: Papi, condottieri, ministri e strateghi (tra cui il Cardinal Tornone),112 ma soprattutto letterati, quali simbolo della Sapienza umana; e vi ritroviamo molti degli amici veneziani che si legheranno all'Accademia della Fama e molti dei più frequenti destinatari delle *Lettere* del Tasso: oltre al Bembo, il Casa, il Guidiccione, Claudio Tolomei, il Trifone, lo Speroni, il Venier, il Molino, Vincenzo Laureo, Antonio Gallo. La Sapienza è poi incarnata dalla Regina Filidea,

*cb'uno specchio di diamante inanzi avea,  
in cui mirando vedea ogni cosa.  
Sola e altera in maiestà sedea  
in seggio d'oro, e con vista amorosa  
sorse, per far l'onor che si richiede  
a chi d'Onor nel tempio in cima siede.*

Di *riverenza* pieno era il suo aspetto  
e *sacro* il loco, tal che'l Cavaliero  
tenne sospeso alquanto l'intelletto  
[...]

*Sobria la mensa fu, frugale e degna  
de la costei virtute e del valore.  
dato cibo al suo corpo, essa s'ingegna  
di dar a la sua impresa anco favore:  
ciò ch'egli debbia far tutto gl'insegna  
per ritor l'occhio a l'empio Incantatore,*

109 *Am* LXXXI 3 1-4.

110 G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Opere*, IX, Firenze, Barbera, 1899, p. 130.

111 T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata...* Riguardo questo passo si veda anche L. OLINI, *Dalle direzioni di lettura...*, p. 64.

112 Cfr. *infra*, cap. III, p. 111 e 117.

ed un fodero ricco a meraviglia  
gli dà per porvi la *spada vermiglia*

di tal virtù, che come nebbia vento  
*rompe ogni forza de' magici incanti.*<sup>113</sup>

Per permettere al principe di raggiungere il giardino dell'incantatore la maga gli presta poi il suo carro volante, di ovidiana memoria, e manda una sua ancella a prendere i due cavalli che lo traineranno a volo:

Ella di stalla un destrier via più bianco  
ch'armellin, tratto, ch'avea il freno d'oro,  
liscio e morbido il pelo e tondo il fianco,  
il legò al giogo che valea un tesoro;  
un altro ne menò dal lato manco  
magro, restio, bizzarro e di pel moro  
ch'ir non volea per lo dritto calle  
se non avea'l baston sovra le spalle.

Floridante e l'ancella salgono quindi sul carro, dopo aver salutato Olintia, Salibero ed il nano, ma

Il caval negro ad or ad or s'inchina  
e fuor di strada il suo compagno tira,  
talchè teme talor di sua ruina  
l'ardito Cavaliero e ne sospira.  
Ella, del suo temer fatta indovina,  
lo percuote, lo sferza e a se il gira:  
e gir per forza il fa per quella strada,  
ch'ella miglior conosce, e più l'aggrada.<sup>114</sup>

Il rimando alla metafora platonica dell'auriga mi sembra quasi pleonastico; un po' meno il fatto che nell'*Allegoria del poema*, soffermandosi sui personaggi di Rinaldo e di Goffredo, Torquato scriva: «così è debito della Irascibile parte dell'animo, guerriera, et robusta, armarsi per la ragione contra le concupiscienze»; e, relativamente alla parte irascibile: «quando essa non ubidisce alla ragione: ma si lascia trasportare dal suo impeto, alle volte avviene che combatte non contra le concupiscenze: ma per le concupiscenze, a guisa di cane reo custode, che non morde i ladri, ma gli armenti». <sup>115</sup>

<sup>113</sup> *Am* LXXXI 28 3-8; 29 1-3; 30; 31 1-2.

<sup>114</sup> *Am* LXXXI 32 e 34.

<sup>115</sup> L. OLINI, *Dalle direzioni di lettura...*, pp. 64-65. Si veda poi il contesto del *Giudizio*, citato *infra* p. 184.

Inoltre, subito dopo, Floridante e l'auriga attraversano in volo la Grecia, dove non a caso risiedeva Filidea, e passano sopra Rodi («di cui già ch'oro piovesse nel seno | la Pindarica lira ci dichiara. | Hor (nostra colpa) in poter del Tiranno | che sol volt'ha i pensieri a nostro danno»<sup>116</sup>), Creta, Malea, poi sopra la Sicilia («E Catanea, Palermo e Siracusa, | tanto lodata da la Greca Musa»),<sup>117</sup> Malta, Cartagine, Tunisi fino al Marocco, dove, in un «giardin di verde smalto», risiede il Mago a cui Floridante sottrarrà l'occhio che già aveva sottratto alle due streghe sorelle nel canto XLVII dell'*Amadigi* e nell' VIII del *Floridante*. Per raggiungere il giardino delle due sorelle Floridante aveva percorso un altro viaggio a volo, sul dorso di Aquilino:

Un destrier, il più bel che già mai feo  
l'alma Natura e più meraviglioso,  
non generato in cima al Pireneo,  
né d'asturco caval tanto famoso;  
ma disceso da quel che 'l Pegaseo  
forte già fece, chiaro e glorioso,  
c'ha due grand'ale che dispiega e spande  
di pelo nero e di statura grande.<sup>118</sup>

Pegaso era appunto, nella mitologia greca, il cavallo alato che con un calcio fece scaturire la fonte di Ippocrene, ispiratrice della poesia,<sup>119</sup> che poi aiutò Bellerofonte a sconfiggere la Chimera<sup>120</sup> per assurgere infine in cielo come costellazione. E sul dorso di Aquilino Floridante, dopo aver attraversato tutta l'Europa continentale (dagli Urali al Reno, alla Dacia, la Boemia, l'Ungheria e la Polonia, con una geografia del viaggio non del tutto chiara), si ritrova sbalestrato da un vento impetuoso a vagare per le costellazioni, che sono descritte appunto attraverso la mitologia che li rappresenta:

*Tre volte* andò sotto l'Orsa gelata  
e vide la Corona e 'l pigro Arturo,  
di Berenice ancor la chioma ornata,  
il delfin ch'Arion menò sicuro,  
la donna ch'a Perseo fu tanto grata,  
l'auriga e 'l serpe vigilante e duro,

<sup>116</sup> *Am* LXXXII 36 5-8.

<sup>117</sup> *Am* LXXXII 39 7-8.

<sup>118</sup> *F/VII* 60; **60 = *Am* XXXIV 39** 7 ale] ali; 8 nero] negro

<sup>119</sup> PAUSANIA 9.31.3.

<sup>120</sup> ESiodo, *Teogonia*, 325.

che i pomi d'òr difese un tempo avante  
delle figliuole dell' antico Atlante.

*Tre volte* Borea e l'irato Aquilone  
il sospinsero verso il Mezzogiorno,  
u' l' viso alzando in su, vide Orione,  
ch'a li stanchi nocchier fa ingiuria e scorno;  
e non molto lontan starsi Chirone  
il vecchio, d'arco e di saette adorno;  
e la nave ch'addusse al vello d'oro  
Giason e Alcide coi compagni loro.

*In tre giorni* cercò l'Occaso e l'Orto  
e la gelida Zona e la cocente,  
non già per suo piacer né per diporto,  
e varie terre vide e varia gente.  
Il quinto dì, sì come nave in porto  
dopo molta tempesta, in Oriente  
calò l'ardite penne a piè d'un colle,  
già tutto di sudor bagnato e molle.<sup>121</sup>

Quest'ultima ottava nell'*Amadigi* era separata dalle prime due dai 'canti encomiastici' del Tempio della Fama e della Castità: con quest'accorpamento l'elemento allegorico del numero tre acquista maggior valenza, tanto più se appaiato al cavallo Aquilino ed alle interpretazioni allegoriche del *Furioso*. L'Ippogrifo, infatti, era stato descritto dal Pigna come «il cavallo c'ha l'ali, al *Pegaso* si rassimiglia» ed interpretato come la gloria, mentre il Valvassori riferiva l'esegesi all'intero episodio, con rimando al viaggio di tremila miglia che Ruggiero compie sull'ippogrifo,<sup>122</sup> e Levantio (prima di giungere all'interpretazione del fantastico animale come «human discorso») tentava un'allegoresi proprio del numero tre, simbolo dell'inizio, del centro e della fine; del bello, del buono e del giusto; e dei tre nomi di Dio:

Ma il conoscer solo che il mondo consista in principio, mezo, e fine è conoscenza confusa: però questo saputissimo Poeta, volse che il suo Ruggiero

<sup>121</sup> *Fl* 46-48; **46-47 = XLIV 7-8** 8 coi] co?. In *Am* con questa ottava si interrompe la parte omologa al *Floridante* perché Aquilino atterra in Toscana, dove il Principe trova i templi della Fama e della Castità (c. XLVII) ed il vecchio tesse le lodi encomiastiche di personaggi futuri (cfr. *infra*, p. 121 e segg.) Riparte a volo all'ottava 82 del c. XLVII, vv- 5-8: «Indi del suo Aquilin montò in arcione | e per l'aria volando se ne gio | per acquistar quell'occhio desiato | senza cui non poteva esser beato. **48 = XLVII 83** 6 Oriente] occidentale

<sup>122</sup> Cfr. *infra*, pp. 170 e segg..

a più sublime cognition riandasse; onde lò trascorrere volando il Denario numero, tante volte nel mille reassonto, e replicato.<sup>123</sup>

Dopo questa breve rassegna, torniamo a Floridante che, recuperato nuovamente l'occhio, può finalmente dirigersi verso la Selva Perigliosa, dove affronterà terribili fenomeni naturali: una spaventosa tempesta (LXXXVII 33-34), un terremoto (LXXXVIII 38-48); una barriera di fiamme (LXXXXVIII 51) che scatena bagliori coloristici degni dell'incendio che apre il canto XIII della *Liberata*, quello della Selva di Saron: ma l'ideazione di questa foresta incantata dalle forze del male, pur nella sua «sconvolgente originalità da sembrare estranea a qualsiasi tradizione»,<sup>124</sup> può forse avere trovato un qualche spunto in quest'«orrida» Selva Perigliosa dell'*Amadigi*, destinata anch'essa ad essere liberata e 'disincantata' da un unico cavaliere prestabilito. Come sottolinea Agnes,<sup>125</sup> certe affinità di lessico e di immagini lo dimostrano: ad esempio quel «foco... sì grande che cingea tutto quel piano» che diventa nel Tasso «Cresce il gran foco...e ne cinge quel bosco» (XIII 27), oppure l'accento al «fumo tenebroso e denso» che passa in quelle «fiamme torbide e fumanti»; o ancora: «Trema la terra... l'aria turbata in un balena e tuona»; «e fan sì paventosa atra tempesta | combattendo fra lor gl'irati venti», «e fan battaglia tal maestro e noto», che nella *Liberata* ritornano nel canto XVIII, ott. 37: «Sopra il turbato ciel, sotto la terra | tuona: e fulmina quello, e trema questa; | vengono i venti e le procelle in guerra | e gli soffiano al volto aspra tempesta».

Floridante però non si ferma davanti a nulla e, superati questi assalti della natura, gli appaiono davanti terribili mostri: un drago (LXXXVIII 64), e un «esercito di animali» che sparisce come era venuto; questi riportano alla mente il drago e le belve feroci affrontate da Carlo ed Ubaldo nel XV della *Liberata*, che, come quelle dell'*Amadigi*, si dileguano nel nulla.<sup>126</sup>

<sup>123</sup> LEVANTIO DA GUIDICCILO, *Antidoto della gelosia, distinto in doi libri, estratto da l'Ariosto per Levantio da Guidicciolo Mantoano, Con le sue Novelle, e la Tavola, sì de Capitolo, come delle Principal Materie*, Brescia, 1565, p. 188.

<sup>124</sup> R. AGNES, *La «Gerusalemme...»*, p. 136.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 138.



Abbiamo, con questo piccolo *excursus*, cercato di fornire qualche dato sulla ricezione cinquecentesca di singoli elementi,<sup>127</sup> senza mai voler tentare alcuna interpretazione degli episodi, delle prove, delle spie linguistiche o dei singoli oggetti passibili di allegoresi e rintracciati nel *Floridante*. Con riferimento a questi ultimi, però, aggiungiamo che moltissimi sono, nel corso della narrazione, gli oggetti magici che vengono via via recapitati al Principe da messaggere di Argea e Filidora, e che gli saranno indispensabili per portare a fine l'impresa della Selva; e altrettanto numerosi sono i luoghi misteriosi, «i giardini del diletto» (in particolare si veda *Am* XXIII 18-20) sempre verdi e rigogliosi, nei quali i frutti nascono sugli altri frutti,<sup>128</sup> i palazzi incantati che si erigono da sé, ricchi di camere e sale, d'oro e pietre preziose; o fatti di cristallo e totalmente trasparenti; o lo strano drago-palazzo metallico che interrompe il combattimento tra Floridante e Galaor, non privo di ascendenze virgiliane, ma forse qui divenuto “metallico” in memoria di una guerra che oramai utilizza il piombo e che Bernardo vide con i suoi occhi, perché «si può dire che 'l S. Tasso habbia composta la maggior parte dell'*Amadigi* a cavallo, tra i rumori delle armi, e ne i disturbi di diversi negoti, che gli hanno apportato i tempi, la fortuna, e le occasioni».<sup>129</sup> E poi l'auriga su cui è Filidora, trainata da quattro uccelli giganteschi, dalle piume vermiglie strinate d'oro ed argento; e le barche senza vele e timoniere, spinte come per magia, o da pesci coloratissimi e fantastici, fino all'ultima, quella di Argea, portata avanti da dieci balene; le sirene dal canto soave, le armonie che si diffondono prima degli incontri tra Filidora e Floridante, o ad onorare le sue vittorie; gli specchi adamantini che mostrano a chi li possiede ciò che chiede; lo scudo con l'immagine di Filidora; quello di Alidoro, quello di Fidia, che il principe vince al Torneo di Cornovaglia; i regali di Filidora: l'anello magico, la sopraveste con ricamato il ratto d'Europa e l'impresa con l'Onore che sconfigge la morte; il leone del Tempio della Vittoria che si fa mansueto al cospetto di Floridante, e le due lotte, contro il leone e la leonessa, nel castello del negromante della Selva Perigliosa (di erculea memoria); e poi la ventura del brando vermiglio conficcato nella roccia (di me-

<sup>127</sup> Ci rendiamo perfettamente conto dei limiti dei dati forniti, ancor più in un panorama di studi critici che comincia ad approfondire il concetto di allegoria nel Cinquecento, ed in Torquato in particolare, integrando alla lettura ‘apologetica’ del Tasso *post-revisione romana*, questa, che mira a rintracciare un'intenzionalità poetica ben più profonda. Questo taglio critico ci sembra comunque denso di possibilità esegetiche ed abbiamo perciò cercato di fornire un nostro contributo, ancorchè minimo, a questo territorio ancora ‘poco concimato’.

<sup>128</sup> Si veda *infra*, p. 345 3 segg. e R. AGNES, *La «Gerusalemme...»* pp. 132-136.

<sup>129</sup> L. DOLCE, Prefazione *Ai lettori dell'Amadigi*, p. 4.

moria arturiana); e quelle delle maghe incantatrici e seduttrici, e Zoroastro (di ascendenza cavalleresca ed ariostesca); e Aquilino, la polvere che immobilizza le ali del destriero, la rete tessuta da Aracne; e poi ancora il carro volante, l'uccellino che col suo canto immobilizza gli altri volatili, le notti «adre» che si illuminano come fosse giorno per volere di Argea... sono tutti elementi fantastici che si spostano dall'ambito cavalleresco per tentare un contatto con qualcosa di più alto, un legame con quella magic'arte dei tempi passati che diede vita all'epopea, e senza la quale epopea non sarebbe stata.

Il meraviglioso è, dunque, un tutt'uno con «questa nuova forma di poesia» che Bernardo sta tentando di far nascere; e Torquato partirà proprio da questo assunto fin dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, affinando però via via il concetto ed interrogandosi sui rapporti tra vero, verisimile e meraviglioso, tra storia e meraviglioso e, definitivamente con la *Conquistata*, «de l'istoria e de l'allegoria». <sup>130</sup> Ma anche l'allegoria era parte integrante del meraviglioso di Bernardo, e se «per Torquato introdurre l'allegoria nel suo poema vuol dire innanzi tutto [...] inserire sia nel corso della narrazione, sia nei discorsi dei personaggi, un segnale (parola, metafora, similitudine, sentenza o altro) rivelatore di un senso allegorico sotteso al senso letterale», <sup>131</sup> possiamo parlare di «allegoria come forma del meraviglioso» <sup>132</sup> e di «catarsi della meraviglia» <sup>133</sup> anche per il padre; e possiamo immaginarlo asserire, insieme con il figlio: «giudicai c'allora il meraviglioso sarebbe tenuto più comportabile, che fosse giudicato c'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria». <sup>134</sup> Perché per entrambi il romanzo non è specie differente dall'epica, <sup>135</sup> ma un poema eroico deviato, errante, da ricondurre quindi ad un *ethos* integrale ed uniformemente moralizzato. E la *quête* cavalleresca diverrà, nel *Floridante*, viaggio dell'anima, *quête* mistica, ricerca del Graal, ma anche ritorno, *nòstos*; mentre la devianza cavalleresca (rappresentata nella *Liberata* dalle forze centrifughe che spingono i cavalieri cristiani, la parte irrazionale e concupiscibile, ad «errare») è figurata nell'ultima parte dell'opera dell'anziano padre, nei 'canti dei cavalieri', attraver-

<sup>130</sup> È il titolo del primo capitolo del *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata...*

<sup>131</sup> P. LARIVAILLE, *Dalla prassi alla teoria: l'allegoria...*, p. 138.

<sup>132</sup> Cfr. L. DERLA, *Sull'allegoria...*, p. 479; e E. MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di T. Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957, pp. 135-36.

<sup>133</sup> L. DERLA, *Sull'allegoria...*, p. 488.

<sup>134</sup> *Lett.* I, p. 117, del 4 ottobre 1575.

<sup>135</sup> Cfr. *infra*, p. 70 e p. 101.

so la devianza amorosa. I canti finali narrano infatti nove storie d'amore: ma la devianza non è mai dei cavalieri, che sono viceversa sempre coloro che antepongono la ragione al senso, che riportano l'errore alla sua giusta valenza, che salvano gli amanti infelici e ricompongono situazioni sul punto di travalicare in tragedia.

Il vero limite del *Floridante* non è tanto un «difetto d'arte»,<sup>136</sup> quanto questa perfezione morale che incombe sui suoi protagonisti e che invece il figlio commuterà nell'errare di coloro che sono chiamati a servire Dio e liberarne il sepolcro, ma soprattutto nell'errore del suo protagonista, Rinaldo, dimentico, tra le braccia di Armida, della sua funzione, della sua identità, della sua dignità, persino del suo brando:

Ecco tra fronde e fronde il guardo inante  
penetra e vede, o pargli di vedere,  
vede pur certo il vago e la diletta,  
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,  
e 'l crin sparge incompsto al vento estivo;  
languie per vezzo, e 'l suo infiammato viso  
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:  
qual raggio in onda, le scintilla un riso  
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.  
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle  
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

e i famelici sguardi avidamente  
in lei pascendo si consuma e strugge.  
S'inchina, e i dolci baci ella sovente  
liba or da gli occhi e da le labra or sugge,  
ed in quel punto ei sospirar si sente  
profondo sì che pensi: «Or l'alma fugge  
e 'n lei trapassa peregrina.» Ascosi  
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)  
un cristallo pendea lucido e netto.  
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese  
a i misteri d'Amor ministro eletto.  
Con luci ella ridenti, ei con accese,  
mirano in vari oggetti un solo oggetto:  
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli  
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

<sup>136</sup> T. TASSO, *Apologia...*, per la quale vd. *infra*, p. 70.

L'uno di servitù, l'altra d'impero  
 si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.<sup>137</sup>

#### 4) ALBE E TRAMONTI, *INCIPIT ED EXPLICIT* TRA *AMADIGI E FLORIDANTE*

Prima di addentrarci nella seconda parte del *Floridante*, in quei ‘canti dei cavalieri’ che costituirono l’ultima fatica, in senso assoluto, di Bernardo Tasso, vorremmo proporre un piccolo appunto sulla questione, ampiamente discussa con lo Speroni ed il Laureo,<sup>138</sup> degli *incipit* e degli *explicit* dei canti: da quell’iniziale progetto di 100 albe e 100 tramonti-notti, alla revisione per l’*Amadigi* a stampa (ovvero l’eliminazione di molti di quei luoghi e la sostituzione con prologhi per lo più morali), al *Floridante*, gettando così anche un ponte tra il capitolo precedente, in cui avevamo iniziato a trattare dell’argomento, ed il successivo.

Riassumendo brevemente quanto detto, Bernardo aveva dato inizio ad ogni canto con le prime luci aurorali a ‘risvegliare’ l’azione del poema, per concluderla con lo scendere della notte (si parla infatti spesso di tramonti, ma a ben leggere l’*Amadigi* si nota che la definizione non è propriamente corretta, perché molto più spesso la notte è già scesa, le nere ombre coprono tutto il paesaggio circostante, la luna è alta in cielo, mentre molto meno numerosi sono i casi in cui vediamo il sole declinare all’orizzonte), nella convinzione che questo procedimento rendesse «più poetica» l’opera e le conferisse maggior «dignità eroica» rispetto agli altri modelli romanzeschi (in quanto, dirà Torquato, tali descrizioni «sono piene di maggiore imitazione poetica»). Oltre a ciò, Bernardo aveva inserito dei prologhi ‘canterini’ per creare un raccordo tra le varie fila del poema, ma variandoli «con un modo di dire più vago e più poetico, come sarebbe la conversione», ovvero le apostrofi ai personaggi in sede proemiale. Quel che egli intendeva fare, modulando un luogo topico per il genere cavalleresco come l’*incipit* e l’*explicit*, era dunque riportare la sua opera alla grandezza eroica degli antichi, mostrarsi poeta e, contemporaneamente, fornirgli una cornice che le conferisse unità, sul modello strutturale del *Decame-*

<sup>137</sup> G.L. XVI 17 5-21 2.

<sup>138</sup> Cfr. il capitolo precedente, pp. 111 e segg..

ron (citato da Torquato nell'*Apologia*),<sup>139</sup> contaminato però dai più raffinati modi linguistici della lirica petrarchesca, che aveva ampiamente sviluppato tale motivo.

Ma il Laureo e lo Speroni avanzarono delle riserve su questo assunto perché, lo ammoniva il Laureo, l'iterazione di uno stesso modulo, anche se variato, avrebbe potuto facilmente generare «sazietà e fastidio» nei lettori ed andava perciò modificato. Ed il Tasso accettò il consiglio, riducendo di quasi due terzi l'incidenza delle albe e delle notti, con una revisione 'a tappeto' ultimata in poco meno di due mesi, tra l'8 ottobre 1557 e l'8 dicembre dello stesso anno.<sup>140</sup>

Personalmente ho contato, nell'*Amadigi*, 39 descrizioni dell'aurora e 34 della notte, giungendo quindi ad una cifra intermedia tra quella proposta dalla Mastrototaro e l'altra del Dionisotti,<sup>141</sup> pur ritenendo che la questione, più che quantitativa, sia qualitativa. Perché innanzi tutto va rilevato che le albe e le notti che aprono e chiudono i canti non sono, come si potrebbe pensare e come avviene per esempio nell'*Eneide*, interne al canto stesso; non si riferiscono all'azione dei protagonisti, ma al tempo esterno del poeta: egli immagina di interrompere la scrittura con lo scendere della notte e di riprenderla col nuovo sole, con una scansione temporale quotidiana ed iterativa che rispecchia la vita stessa:

Posiamci intanto, o cavalier, ch'omai  
alla cetra la voce non risponde;  
e Febo a sé raccolti i suo' be'rai,  
anch'ei del salso mar posa nell'onde.  
Sapete ben, che non son uso mai  
cantar di notte e quando il di s'asconde:  
tornerete ad udir col novo sole  
il dolce suon dell'alte mie parole.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Cfr. T. TASSO, *Apologia...*, p. 420 ed *infra*, p. 112; si veda poi il bel saggio di R. AGNES, *La Gerusalemme...*, pp. 128-132.

<sup>140</sup> *BLett.* II CXXV e CXXXI, per le quali si veda anche il cap. precedente, pp. già citate nella nota precedente.

<sup>141</sup> Cfr. *infra*, p. 112 nota 74. Al fine di capire da cosa sia determinata questa discrasia di cifre fornisco di seguito l'elenco degli *incipit* aurorali da me rintracciati (indico il numero dei canti in cifra romana): 12, 16, 18, 19, 21, 24, 27, 36, 38, 40, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 54, 56, 57, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 70, 72, 75, 76, 77, 79, 83, 84, 86, 87, 94, 95, 96, 97; e degli *explicit* notturni: 1, 9, 11, 13, 23, 35, 38, 42, 43, 45, 47, 49, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 69, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96.

<sup>142</sup> *Am* XCII, 77.

Bernardo entra così in prima persona nella narrazione, attuando sì una ‘finzione di oralità’ cavalleresca, ma in evidente antitesi al canone di impersonalità aristotelico. Il suo essere «più poetico» dell’Ariosto e dei «romanzi» non è riferito quindi alla sua volontà di seguire il modello omerico o virgiliano *in toto*, ma consiste nell’introduzione di una nota lirica (l’alba) o epica (l’apostrofe ai personaggi, sul modello dell’*epos* virgiliano) all’interno di una ben codificata tradizione romanza, che non viene affatto rigettata. Oltre a ciò egli immagina che anche i lettori si stiano svegliando con l’aurora: numerose sono infatti le aperture nelle quali l’alba è salutata, prima ancora che da lui, dalla pastorella, dai villani pronti a dirigersi nei campi, dagli amanti in procinto di lasciarsi, dalla vecchiarella stanca, dal pellegrino, dal nocchiero che ricomincia il nuovo giorno, dagli uccellini cinguettanti dai quali talora è svegliato egli stesso. Vi sono, poi, albe propriamente descrittive (sul modello boccacciano, ma anche qui variato, perché alcune sono nascenti dal mare, altre dai monti, altre viste attraverso il risveglio coloristico della natura circostante, altre più scure e velate di tenebra),<sup>143</sup> quelle ‘mitologiche’, quelle personificate, o ancora quelle che divengono specchio dell’animo di uno dei protagonisti, come nel canto XXXVIII,<sup>144</sup> o quelle introdotte da una similitudine. Bella, per es., quella del canto XCVI, che accosta l’aurora al colorito pallido di una fanciulla malata:<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Per citare un esempio riporto la prima aurora dell’*Amadigi*, che si trova nel canto XII: «Già fuggendo le stelle ad una ad una | dan luogo al lume della bianca aurora; ed al nuovo splendor cede la luna | che già si mostra d’Oriente fuora; | già l’atra notte l’ombra insieme aduna | e’l nostro mondo il dì scopre e colora. | Ripigliam dunque in mano il plectro d’oro | cantando d’Amadigi ed Alidor». Alcune albe ricordano vagamente, per i motivi e gli elementi utilizzati nella descrizione, quelle che aprono le giornate del *Decameron*, ma non sono riscontrabili riprese testuali precise; significativo è però che a tutte le giornate sia comune il fatto che l’alba risvegli la regina che darà inizio alla narrazione, come nel poema di Bernardo avviene a lui ed alle varie pastorelle, villanelle, verginelle... che ritrae fuggacemente. Ad ogni modo, volendo rintracciare elementi testuali, mi sembra che l’aurora appena citata abbia qualche parallelo con quella della settima giornata: «Ogni stella era già delle parti d’oriente fuggita, se non quella sola la qual noi chiamiamo Lucifero che ancora luceva nella biancheggiante aurora», ma anche con la sesta: «Aveva la luna, essendo nel mezzo del cielo, perduti i raggi suoi, e già per la nuova luce vegnente ogni parte del nostro mondo era chiara». Si veda poi *Am* XXVII: «Signori, il dì con la purpurea fronte | di vaga luce lieto e di splendore | orna la sommità già d’ogni monte | e rende al mondo vaghezza e colore», *Decameron*, introduzione all’ottava giornata: «Già nella sommità de’ più alti monti apparivano, la domenica mattina, i raggi della surgente luce e, ogni ombra partitasi, manifestamente le cose si conoscean».

<sup>144</sup> Cfr. *Am* XXXVIII 1: «Sorge l’aurora, e lagrimosa e mesta | pone il giogo men bello a’ suoi destrieri, | senz’alcun fior, senza corona in testa, | con abiti lugubri e tristi e neri, | forse dal pianto d’Amadigi desta: | sì fermo ogn’or ne’ suoi duri pensieri, | ch’a pietà moverebbe ogni animale | più d’orso in selva crudo, o di cinghiale».

<sup>145</sup> Anche qui, come nel contesto precedente, l’alba risveglia il mondo con le tinte di ciò che è stato narrato nel canto precedente: in questo caso si tratta dello scempio di corpi e di sangue sul campo di battaglia, dopo gli scontri dei canti XCII-XCV.

Qual vergine gentil, cui discolora  
 febbre od infirmità grave e molesta,  
 ne l'Orïente si mostra l'Aurora  
 senza ornamento e senza l'aurea vesta;  
 con quella fronte che le piagge infiora  
 più che mai fosse colorita e mesta;  
 e sovra gli occhi si pone atra benda  
 per non voler veder cosa sì orrenda.

Tale immagine è poi presente in una descrizione notturna interna alla narrazione (*Am* VIII 21): «Già s'inchinava l'apollineo raggio | e la faccia del cielo scolorita | sentia dall'ombre de la notte oltraggio», che forse può avere avuto influssi sulla celebre similitudine della *Liberata* che descrive Clorinda appena spirata (XII 81): «e quasi ciel notturno anco sereno | senza splendor la faccia scolorita»). Ma si veda poi un'alba descrittiva, anch'essa interna alla narrazione, come quella di *Am* VI 48, nella quale la natura si veste di connotati antropomorfi:

Nell'ora che dal ciel esce l'aurora  
 di luce adorna candida e vermiglia  
 e i monti e le campagne imperla e indora  
 col gran splendor de le tranquille ciglia [...].

la cui espressione finale è ripresa pochi canti più in là (XVIII 29) nel verso «e n'uscì l'alba con le liete ciglia»; entrambe hanno una forte consonanza con l'alba che risveglia Tancredi alla ricerca della presunta Clorinda (VII 25): «e vede intanto con serena ciglia | sorgere l'aurora candida e vermiglia». Attraverso l'endiadi «imperla e indora», poi, vera e propria «costante lessicale di Bernardo»,<sup>146</sup> giungiamo ad un'altra importante aurora della *Liberata*: quella sul monte Oliveto, che nel sorgere «de verdi cime illuminando indora». Ma, come nota più che giustamente Roberto Agnes, «al termine di questa breve rassegna apparirà certamente affrettato il giudizio espresso da Roberto Battaglia sul motivo delle aurore nell'*Amadigi*»<sup>147</sup> (un motivo, veramente di fresca e ravvivante ispirazione), mentre potrà essere dato il giusto risalto ai rapporti che intercorrono fra le aurore di pura decoratività dell'uno e quelle strutturalmente irremovibili dell'altro poema, del capolavoro, dove certo trascolorare di cieli,

<sup>146</sup> Vd. R. AGNES, *La «Gerusalemme...»*, p. 129.

<sup>147</sup> R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell' Amadigi a quella della Gerusalemme Liberata*, in «Cultura neolatina» I, 2 (1941), pp. 94-115.

certe sinfonie mattutine, certi giochi di luce sui monti segnano, commentano, contrappuntano, preannunciano il vario operare ed esistere degli uomini».148

La *variatio* di motivi è evidente e, a mio avviso, tutt'altro che monotona, tanto più che questo espediente crea un filo rosso tra autore, lettori, la moltitudine degli uomini, dei lavori, dei personaggi: questi ultimi sono a volte esortati con delle apostrofi a riprendere il cammino, altre volte svegliati dal suono della tromba che annuncia l'inizio di un torneo o di una battaglia,149 con un modulo che sarà più tardi evocato da Torquato nel celebre *incipit* del canto II della *Liberata*. Ma mentre il figlio osserva nascostamente l'azione, il padre sente il bisogno di specificare che anch'egli è stato svegliato da quel suono; e come i suoi cavalieri si apprestano a prendere le armi, così è bene che egli riprenda in mano la penna (o la cetra):

La tromba ostil col suono taratantara  
m'ha d'un soave e dolce sonno desto;  
e di quelli il romor, che la zanzara  
si cacciano col brando empio e funesto:  
tal che, se ben del dì la luce chiara  
ancor non è, forz'è che sorga presto:  
e che, com'opran quei la spada atroce,  
adopri anch'io e la mano e la voce.

Siamo all'inizio del canto L, poco prima che cominci la battaglia tra Lisuarte e Cildadano, ovvero lo scontro-cardine del poema; e questo suono di tromba segna una cesura all'interno dell'opera (che prosegue, abbiamo visto, con una corda più propensa al meraviglioso ed ad intessere «fregi al ver»), marcata anche dal proemio del canto successivo, il LI, con una similitudine a noi ben nota:150

Come talor un medico, che vuole  
gabbar l'infermo per dargli salute,  
celar l'amaro sotto il dolce suole,  
acciocch'egli di ber non lo rifiute;  
così sotto figmenti di parole,  
di chimere da noi non conosciute,  
danno i poeti molti documenti  
al volgo ignaro, ed all'inferme menti.

148 R. AGNES, *La «Gerusalemme...»* p. 129.

149 Cfr. i canti L, LXV, XCIV.

150 Vd. *infra*, pp. 87-89.



Ma tale cesura segna uno ‘stacco’ anche rispetto agli *incipit*: 15 sono infatti le albe comprese tra il canto I e questa del L, e 24 quelle tra il LI ed il C; mentre 12 le notti tra I e L, e 22 quelle tra LI e C, con un rapporto quasi di uno a due tra la prima parte e la seconda, e di uno ad uno tra i proemi di vario argomento, spesso morale, e quelli aurorali della seconda parte. Questo dato è significativo non tanto in sé, quanto se considerato in relazione alla revisione cui Bernardo sottopose gli *incipit* e gli *explicit* dell’intero poema, perché sembra che egli si sia dedicato con molta maggior cura all’introduzione di nuovi prologhi nella prima parte e poi, stanco o forse non del tutto convinto della necessità di questo emendamento, abbia operato con molta meno incisività nella seconda parte, ed ancor meno nei congedi. Così avviene che mentre fino al canto XLI il proemio è per lo più aderente al canto, ossia l’intervento autoriale crea un ‘cappello’, spesso di ordine morale, che anticipa il tema dominante della prima parte del canto (nel senso che è riferito alla storia del primo cavaliere di cui si tratta), col progredire della narrazione questa contiguità va sfumando e si afferma una sorta di ‘principio’ per cui alla notte del canto precedente sussegue l’aurora del successivo. Grazie a questo procedimento piuttosto meccanico, Bernardo riscrive circa venticinque prologhi per gli ultimi cinquanta canti contro i quasi quaranta della prima, poiché tra le quindici albe iniziali ve ne sono alcune ‘abbinata’ ad un’ulteriore ottava di carattere morale, verosimilmente inserita in un momento successivo. È poi lecito chiedersi se l’affermazione dell’autore di avere iniziato ogni canto con un’alba e terminato con un tramonto vada intesa letteralmente, o se vi fossero delle eccezioni, come per esempio negli ultimi due canti, dove l’edizione a stampa porta come proemio una similitudine con il pellegrino che sta per giungere alla meta e vede la vetta del monte.

Ad ogni modo, dobbiamo constatare che i temi degli *incipit* della seconda parte sono più generici dei primi cinquanta; e se pure vi è una consonanza tematica tra proemio ed argomento del canto, essa è trattata in termini assoluti. Scompare quasi totalmente l’appello, l’invettiva o la riflessione su Amore (undici prologhi nella prima parte, contro i due della seconda), mentre subentra il tema della giustizia del Principe e della pietà del Principe cattolico (canti XC e XCIII, con un legame piuttosto labile con l’argomento bellico dei canti finali) e ritorna quello della giustizia e della potenza Divina<sup>151</sup> (anticipato già nel canto XXXIV, che trattava però della vendetta di Dio, e nel XLIX). In

<sup>151</sup> *Am* LIX, LXIV (anche se qui, ‘ereticamente’ si parla di Giove), XCVIII.

quest'ultima parte è poi introdotto, in due casi, l'appello diretto ad un personaggio nell'ottava di apertura, ed il personaggio è giustappunto Floridante (canti LXXIV e LXXXIX), laddove gli altri appelli erano per lo più ai lettori, e agli altri protagonisti solo in terza ottava; tre canti iniziano poi nel pieno corso dell'azione,<sup>152</sup> come tre canti sono quelli che, in chiusura, instaurano una similitudine tra la barca del navigante e quella del poema, di ariostesca memoria, e tra il poeta ed il pellegrino che sta per raggiungere la meta (canti XCIX, C e XCII).

Nella prima parte, invece, vi è una più consistente *variatio* di motivi, ma, soprattutto, questi sono trattati con molta maggiore accuratezza e ricchezza di sfumature, come se volessero coprire tutte le possibilità dei sentimenti e delle reazioni dell'animo umano, quasi come in un gioco combinatorio (e tale avrebbe dovuto essere, secondo noi, anche l'intenzione sottostante alle aurore incipitarie, visto il modo in cui sono trattate): il tema dell'Amore,<sup>153</sup> decisamente dominante come nel *Furioso*, spazia dalla lotta tra Amore ed Onore a quello della gelosia, «peste de' mortali», all'ovidiano *Amor me<sup>l</sup>fel*, al tormento dell'animo che scatena il sentimento amoroso e, all'opposto, l'affermazione che non esiste maggior bene per l'uomo (come ci testimoniano, ricorda Bernardo, sia Platone che Aristotele); alla felicità degli amanti che possono riabbracciarsi, o si devono separare all'alba, alla lealtà in amore... Vi sono poi numerosi appelli alle donne, o *incipit* a loro dedicati<sup>154</sup> (anche qui agisce il modello del *Furioso*, oltre quello del *Decameron*) che, come nel caso precedente, passano dalle lodi più sincere all'invettiva,<sup>155</sup> e che talora si combinano con altri motivi: nel canto XXXV, per esempio, Bernardo si pone il problema della verosimilità della narrazione, avendo scelto di far raccontare ad una donna

<sup>152</sup> *Am* LXXVIII, LXXXII, LXXXV; ma anche tre canti dell'inizio: III, VI, XIV.

<sup>153</sup> Vd. *Am* V, XIII, XVII, XX, XXVI, XXX, XXXI, XXXII, XXXVII, XXXIX, XL, LVIII, LXVII.

<sup>154</sup> Cfr. *Am* IV, XI, XXIX, XXXV, XXXVII, XLII, LV, LXII, LXXIII, LXXX.

<sup>155</sup> *Am* XLII 1-3: «Deh, perch'al tempo nostro un tempio tale | non s'erge al cielo a quella Diva ingrata | poi che son tutte inferme d'esto male, | nè si trova oggidì femmina grata? | Natura molto errò, che'l sesso frale | mischiò col nostro, e fu madre spietata: | che se non commeteva un tanto errore | saria nell'uomo un sol desio d'onore. || Ma, folle, chi mi mena ov'ir non deggio? | Chi la mia lingua contra voi fa ria? | M'accorgo ch'io farnetico e vaneggio, | donne mie care, e dico la bugia. | Ma può giusto disdegno ancor far peggio; | a me sì ingrata fu la donna mia | che se'l danno passò, l'ingiuria ancora | stà nel cor fissa, e uscir non ne vuol fuora. || Lo sdegno m'ha sospinto, e voi dovete | perdonar quest'offesa al dolor mio; | poi che'n vostro favor udito avete | questa mia voce, e la penna, e'l desio, | e questo torto anco emendar vedete, | s'a voi non spiacerà porlo in oblio | dalle mie carte e dai vivaci inchiostri, | che faran forse eterni i nomi vostri».

l'avventura di Galaor (il che, ovviamente, è riferito non solo a questo caso specifico, ma a tutte le numerose storie di secondo grado esposte da fanciulle), per giungere poi ad affermare l'attendibilità femminile sulla scorta degli illustri esempi del tempo presente e passato.<sup>156</sup> E proprio al tema delle donne si associa quello della virtù del secolo antico nel prologo del canto XI (appena due canti dopo quello citato a p. 166, sulla «magic'arte»):

Perché, donne mie care, oggi non sia  
di voi, che calzi spron, né cinga spada;  
chi, nella pugna perigliosa e ria,  
sopra forte corsiero ardita vada,  
molti vorran ch'io dica la bugia  
e più tosto che'l ver, ciò che m'aggrada,  
come se più d'una fomosa istoria  
non facesse di questo ampia memoria.

Che le donne ad ogn'opra, ad ogni cosa  
di man, d'ingegno, di volere, e d'arte  
sian atte, più d'un verso e d'una prosa  
n'empion dotte e sempiterno carte;  
e nell'età più bella e gloriosa  
quando virtù nel mondo avea più parte,  
resser le donne esserciti ed imperii,  
com'or fan capitani e cavalieri.

So ben che di Zenobia e di Camilla,  
di Menalippe e di Pantesilea  
la fiamma della gloria ancor sfavilla,  
mal grado de la Parca acerba e rea:  
né spegner ne puà 'l tempo una favilla  
non più che faccia d'Ercole, o d'Enea,  
mercè di lieta graziosa stella  
che le fe' in quell'età gradita e bella.

<sup>156</sup> *Am* XXXV 1-3: «Dirà per avventura alcun, ch'ho 'l naso | più che Rinoceronte acuto e lungo, | ch'io ritrovo e dispongo, e detto a caso; | e dal ben poetar forte m'allungo | poi ch'un eroico, grande ed alto caso | là, dove appena col pensier aggiungo, | induco a raccontare una fanciulla | usa all'arco ad ogn'or fin dalla culla. || Ma taccia, e miri pur ne' tempi nostri | quante son donne, e quante ne son state, | che per la dotta lingua e per gl'inchiostri | fur, e sempre saran chiare e pregiate: | e d'altro pur che d'or, di perle, o d'ostri, | e di ghirlande e di diademi ornate | schernendosi del tempo invido e rio | si sono alzate dall'eterno oblio. || Non vo' di quelle, che già tanti lustri | vennero al mondo, e son famose ancora; | ma d'alcune parlar chiare ed illustri | ch'Ibero, Idaspe e tutto'l mondo onora: | né so s'Omero o se Marone illustri | Mantova questo, e quel Grecia, com'ora | illustra Italia un celebre donna, | del gran sangue roman ferma colonna. || Qual cigno sì canoro e sì gentile | lungo 'l Meandro mai cantò il suo fato | che la Gambarà mia col vago stile, | col dotto stil ch'ognor fia più lodato, | parer non fesse roco corvo, e vile: | Coreggio il sa, che del suo amore ornato | viverà, mentre i fiumi avrann'onde, | augelli il ciel, le selve arbori e fronde».

Che se lor dato fosse a questo nostro  
 secolo, pien d'onor fallace e vano,  
 come pingon con l'aco ornate d'ostro,  
 pugnando armate gir col brando in mano,  
 bella materia di purgato inchiostro  
 non men forse darian che'l gran Troiano,  
 del qual cantò Maron tant'altamente  
 che'l suon della sua gloria ancor si sente.<sup>157</sup>

L'antichità è sempre vista come portatrice di un sistema di valori e di credenze più puri e genuini di quelli presenti, di una cultura e di un senso del sacro, di cui le carte fanno fede, che ora sembrano inconcepibili e dovrebbero invece essere custoditi. Per questo la contrapposizione tra la sete di fama e potere del secolo presente e l'antica *virtus* del passato è costante e puntella tutto l'*Amadigi*,<sup>158</sup> fino al penultimo congedo, quello del canto XCIX, in un luogo quindi degno di attenzione proprio per la sua posizione di chiusura dell'opera (il centesimo congedo è invece dedicato alle nozze di Floridante e Filidora, e l'autore vi entra solo marginalmente, augurandosi che una «miglior cetra che non è la mia» le possa tramandare ai tempi futuri):<sup>159</sup>

Tant'altre cose, ch'alla nostra etate  
 parerian impossibili, v'ho dette,  
 che se ben fede alla mia istoria date,  
 non saran senza meraviglia lette;  
 né questa con minor delle passate.  
 Ma perché guinto al fine, anime elette,  
 son del canto e del dì, con vostra pace

<sup>157</sup> *Am* XI 1-4. Si veda, poi, *O.F.* XX 1-3: «Le donne antique hanno mirabil cose | fatto ne l'arme e ne le sacre muse; | e di lor opre belle e gloriose | gran lume in tutto il mondo si diffuse. | Arpalice e Camilla son famose, | perché in battaglia erano esperte et use; | Safo e Corinna, perché furon dotte, | splendono illustri, e mai non veggon notte. || Le donne son venute in eccellenza | di ciascun'arte ove hanno posto cura; | e qualunque all'istorie abbia avvertenza, | ne sente ancor la fama non oscura. | Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza, | non però sempre il mal influsso dura; | e forse ascosi han lor debiti onori | l'invidia o il non saper degli scrittori. | Ben mi par di veder ch'al secol nostro | tanta virtù fra belle donne emerge, | che può dare opra a carte et ad inchiostro, | perché nei futuri anni si disperga, | e perché, odiose lingue, il mal dir vostro | con vostra eterna infamia si sommerga: | e le lor lode appariranno in guisa, | che di gran lunga avvanzeran Marfisa».

<sup>158</sup> Si veda *Am* IX, XI, XXXIII, LII, LXXI, LXXXI, XCIX congedo. Altri proemi si soffermano sui vizi: la superbia (XXVIII, XLVI), la sete di potere (X), l'ira (LXXXVIII), la gelosia (XLI), la cortesia contrapposta all'ingratitude ed alla discortesia, «sorella carnale della superbia» (XV, XXV).

<sup>159</sup> *Am* C 105: «Fur per l'altra mattina pubblicate | le nozze; e fur magnifiche e reali, | con tutta quella pompa celebrate, | ch'a cavalieri eccelsi, e donne tali | ben conveniansi, e fien forse cantate | per diporto e trastullo de' mortali | con più favor d'Apollo e di Talia, | da miglior cetra che non è la mia».

io tacerò, poi ch'ogni cosa tace.

Il poeta si interrompe quindi per ascoltare il silenzio della notte, in euritmia con la natura a lui circostante e con il tempo che pausa l'esistenza; e questa pausa è pausa anche nella narrazione, come «un termine, una meta, dove il lettore, quasi stanco d'un onesto corso de la lettura, volentieri si debba riposare». Ma questa sosta non conosce varianti, è sempre la medesima in ogni canto, e nonostante la sostituzione della notte con altri moduli 'canterini', la sensazione nel lettore è sempre la stessa: di una terribile monotonia. Perché ciò che è veramente monotono, nell'*Amadigi*, è il congedo finale, si tratti della notte che scende, dei motivi topici della stanchezza del poeta, della necessità di deporre la cetra o la lira, del rimando al canto successivo, o della constatazione di avere oltrepassato la meta del canto, di averlo reso troppo lungo (sempre intorno all'ottava 70) per cui è bene interromperlo.

La monotonia non dipende quindi dall'iterazione dello stesso modulo, perché non una delle 39 albe incipitarie è uguale all'altra, ma esse si nutrono di quella 'iterazione variata' e creano un'atmosfera sospesa, di accoglimento e raccoglimento: un respiro del cantore prima di prendere la parola, ma un respiro che gli permette di concludere il canto senza mancamenti di voce.

La monotonia non dipende però nemmeno dall'iterazione lapidaria dello stesso modulo, come nel *Furioso*, in cui quasi sempre la rima baciata dell'ultima ottava rimanda al canto successivo, come fosse senza peso; una formula alla quale il lettore si abitua in breve, e poi non ci pensa più: come l'uscita di un attore senza enfasi, con un fulmineo inchino di saluto.

La monotonia dell'*Amadigi* – e non solo dei congedi – è piuttosto l'iterazione forzata di qualcosa che c'è, ma potrebbe benissimo non esserci. Nel poema si alternano parti liriche, vivide, dinamiche, a parti assolutamente statiche, come se l'adesione del poeta a ciò che racconta fosse altalenante; come se un cantore recitasse stancamente un brano agli uditori perché sa che essi si aspettano quell'evento, ma dentro di sé vuole solo passare oltre ed arrivare al punto che piace anche a lui, per potersi divertire e divertire chi lo ascolta. Ci sono poi dei punti morti che sembrano puro compiacimento del poeta, e allora è il lettore a sperare che la narrazione si concluda in breve e passi ad altro. E i congedi sono un po' lo specchio di ciò. La volontà di esser diverso da Virgilio ed Omero, e di esser diverso «ancor dall'Ariosto», lo porta a ricercare la molteplicità nella molteplicità, ma quella molteplicità non ha una sua profonda ragion d'essere per chi l'ha attuata; e Bernardo muta le notti finali perché ammonito, sostituendole con delle formule che risultano appiccicaticce,

che variano il congedo ariostesco contaminandolo con la precedente tradizione cavalleresca, ma che danno l'impressione di essere esattamente uguali l'una all'altra pur nell'effettiva diversità. Il primo canto si chiude sul motivo della «cetra» (*Am* I 76):

Ma perché forse a più gentil soggiorno  
ognun chiama di voi la donna vostra;  
omai che Febo lo splendor del giorno  
stanco ritoglie a la terrena chiostra;  
e già la luna col gelato corno  
cinta da molte stelle a noi si mostra;  
vi dò licenza, o cavalieri: intanto  
accorderò la cetra al novo canto.

che trova nel corso del poema diverse variazioni (*Am* XVII 64):

Ma s'io vorrò cantar, prima che doni  
alquanto di riposo al canto mio,  
la pugna ria di questi duo campioni,  
cui l'arme ha posto in man d'onor desio  
mi caderò tra via: né verga o sproni  
mi farà solear stanco e restio,  
ch'a più lunga fatica ommai mi manca  
lena e vigor, e la mia cetra è stanca.

*Am* XXIX 68:

Vorrei i tuoi diletti, o Floridante  
seguir cantando; ma son stanco ommai:  
statti frattanto a la tua Donna avante,  
con cui stai sempre, senza partir mai;  
e pasci ne le luci altiere e sante  
gli occhi affamati, e ne lor dolci rai:  
ch'io tornerò poi, che posato alquanto  
mi sarò, con la cetra al novo canto.

Vi è poi il motivo della lunghezza del canto (e si noti come l'ottava appena citata e questa chiudano il canto sull'immagine dell'amante che 'si pasce' negli occhi dell'amata: *Am* L 59):

Mentre che pasce il cavalier sovrano  
gli occhi digiuni dell'amata luce  
in quell'aspetto angelico ed umano,  
che dallo specchio fuor splende e riluce;  
e le chiede pietà soave e piano;  
il mio pensiero, il qual sì come duce  
siegue la voce, mi dimostra ch'io  
son giunto al fin di questo canto mio.

*Am* LIII 68 5-8:

Ciò che fer poi, nell'altro canto detto,  
Signor, vi fia, che la mia mente avvezza  
a corso breve, e d'una ugal misura,  
di più lunga fatica or non si cura

*Am* LXIII 73:

Poi prega la cognata, e'l suo marito  
che'l voglian nutricar come lor figlio:  
accettar ambo duo presti l'invito  
con pronto core e con allegro ciglio.  
Così fu'l fanciullin da lor nudrito  
per volontà di Dio e per consiglio  
del santo Nazian; ma son già lasso  
e la meta del canto omai trapasso.

*Am* LXV 75 7-8:

pur va cercando: ma qui fermo il passo,  
che la meta del canto addietro lasso.

A volte, poi, i temi si combinano tra loro: per es., la cetra con l'esser giunti alla meta del canto (*Am* LXXII 69 5-8):

Ma temp'è omai che questa cetra arguta  
s'acqueti alquanto, chè, se non m'inganno,  
al termine son giunto ov'io desio  
di por fin lieto a questo canto mio.

La notte con la cetra (*Am* LXXXVII 62):

E con questa risposta si partiro,  
mal soddisfatti l'un de l'altro assai:  
ma perché spento è intorno il lume miro,  
poi che Febo raccoglie i suo bei rai;  
e ch'a la figlia di latona un giro  
lucente di se fan le stelle, omai  
è tempo di depor la cetra stanca,  
ch'a lei il suono, a me la voce manca.

E, in pochi e sporadici casi, una similitudine più lirica, sul modello di certe aurore. Le uniche da me rintracciate si trovano a distanza di un canto; e lo stesso avviene nei contesti già citati sulla lunghezza del canto, ove la rima *lasso:passo* è ripetuta nel canto LXIII e poi nel LXV, corroborando l'ipotesi di una revisione generale e meccanica di questi luoghi da parte del Tasso. Si ve-

da *Am* XLIII (l'*incipit* del quale era una similitudine con il pellegrino),<sup>160</sup> ott. 81:

Ma perché già dalle fatiche lasso  
ritorna al suo tugurio il villanello,  
e'l pellegrin, sempre affrettando il passo,  
per riposarsi omai cerca ostello;  
amor l'arco suo d'or pon giù, e'l turcasso  
stanco di saettare e questo e quello;  
silenzio voglio anch'io porre a'miei carmi  
ed appender la cetra a questi marmi.

*Am* XLV 42:

L'avveduto nocchier la sera in porto  
ne mena la sua stanca navicella,  
poi che vede col corno argente e torto  
la luna errar con la sua schiera bella;  
né scioglie il legno dal canape attorto  
prima che veggia la Ciprigna stella.  
E voi, in fin ch'a noi ritorni il giorno  
cercate, cavalier, altro soggiorno.

Il congedo sulla cetra, che abbiamo più volte citato, è l'unica modalità che trova riscontro anche nel *Floridante*, in un luogo degno di attenzione perché è quello che conclude la parte omologa all'*Amadigi*, e che poi ritorna nel canto successivo come proemio della parte dedicata ai cavalieri, proprio con l'immagine della cetra appesa ai bianchi marmi (vd. il penultimo contesto citato). Il canto VIII del *Floridante* si conclude infatti con il Principe che guarda il viso di Filidora attraverso l'occhio preso alle due sorelle maghe (ott. 56):

Ma intanto ferve, anzi s'infiamma Amore,  
talché nessuna fiamma è più cocente;  
così ei di fuori è ghiaccio e dentro ardore,  
sol pensando di lei l'accesa mente.  
Ma in quante forme lei dipinga il core,  
mentre davanti agli occhi è sì lucente,  
non potendo cantar, su questa pietra  
deporre io voglio la mia stanca cetra.

<sup>160</sup> *Am* XLIII 1: «Lo stanco pellegrin, ch'a poco a poco | scorge maggiore dell'aurora il lume | e che l'ultime stelle al dì dan loco, | lascia le molli ed oziose piume; | e bramoso di gire a novo loco, | all'aere fresco, com'è suo costume, | affretta i passi e ad alta voce canta | l'amor de la bellissima Amaranta».



Ed il IX inizia con l'autore che dichiara di voler riprendere in mano la cetra; ma qui non siamo più in un contesto di notti e aurore che si succedono, ed il voler cominciare il canto, «omai rotto dagli anni e stanco», assume un significato del tutto differente: è il poeta, che dopo almeno tre anni di sospensione degli 'ozii' letterari ritorna a comporre i 'canti dei cavalieri':

Io riprendo la cetra a' bianchi marmi  
sospesa, omai rotto dagli anni e stanco.  
Musa, che già cantasti i dolci carmi,  
quand'era per l'età piú forte e franco,  
fra duci invitti e cavalieri ed armi,  
contra il Germano accolti e contra il Franco,  
o ne' perigli d'africana terra,  
dove 'l gran Carlo fulminava in guerra,

Quest'ottava però, al pari delle due successive con l'encomio del Gonzaga, non sono di mano di Bernardo, ma di Torquato, che le invia al Costantini il 24 dicembre 1587, come ha dimostrato il Daniele.<sup>161</sup> Ma se pur, com'egli afferma, «queste strofe aggiuntive sono da ritenersi integralmente sue [*di Torquato*], non espunte o derivate da uno scartafaccio del padre», possiamo comunque facilmente constatare come la prima di esse ricalchi fedelmente e con gran maestria i moduli paterni, con in più quell'accento patetico sulla stanchezza ed il peso degli anni, al quale il Tasso appena uscito da S. Anna forse non si sentiva del tutto estraneo, pur non avendo ancora compiuto 45 anni.

Ad ogni modo: nel *Floridante* scompaiono tutte quelle formule che avevamo analizzato nell'*Amadigi*, fatta eccezione per l'*explicit* sopracitato, per il quale comincia a sorgere il dubbio che sia stato anch'esso inserito da Torquato a concludere la parte desunta dal padre dall'*Amadigi*, se è vero che la struttura bipartita tra canti di *Floridante* e canti dei cavalieri è attribuibile a lui. Perché in tutti gli altri canti non c'è traccia di prologhi (escluso, ovviamente, il proemio di apertura) o congedi cavallereschi, e soprattutto non è mai il poeta ad esporsi in prima persona: l'azione segue un ritmo continuato, sul modello dei poemi antichi, senza interruzioni nella narrazione, che va avanti di canto in canto con omogeneità. Anche l'unica alba e i due tramonti in apertura sono differenti da quelli del primo poema, perché sono interni alla *fabula*, segnano il tempo delle vicende, e non quello dell'autore, mentre le altre aurore e notti si snodano lungo i canti, come nell'*Enenide* o nella *Liberata*. L'unica aurora incipi-

<sup>161</sup> *Lett.* III 692, p. 85. Si veda a proposito A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 216-17 e l'inizio del cap. successivo.

taria è infatti quella che dà inizio, nel sesto canto, al Torneo di Cornovaglia, ed è esattamente omologa a quella di *Am* XXIV: l'unica, nel primo poema, ad essere riferita all'azione del canto e non al tempo del poeta:

Appena fuor del bel nostro orizzonte,  
già coperte le stelle ad una ad una,  
spuntava l'Alba, e con la chiara fronte  
dava congedo alla cornuta Luna;  
mostrava appena i suoi tesori il monte,  
ch'avea coperti Notte oscura e bruna,  
sopra le spalle verdeggianti e belle  
di vaghi fiori e liete erbe novelle,

che i regi araldi in voce alta e sonora:  
– A cavallo! – gridavano, – A cavallo;  
cavalieri, a cavallo! Ecco l'Aurora  
coronata di fior vermiglio e giallo. –  
– Su, cavalier, non fate più dimora! –  
dice la tromba, il timpano e 'l taballo:  
e 'l volgo pazzo, al suon degli oricalchi  
già desto, corre a pigliar logge e palchi.

Sempre connesso con il torneo è l'*incipit* successivo, che si ricollega al tema delle abitudini e delle credenze del tempo passato, ma che qui è funzionale ad introdurre un'encomio, questa volta di Bernardo, rivolto al Gonzaga:

Spesso gran torneamento e fera giostra  
vide l'antichità, con sangue e morte;  
ma, per Voi, fatta hanno più bella mostra  
illustri cavalier con lieta sorte;  
e gloriose pompe all'età nostra  
fece questa cittate invitta e forte;  
e più bell'opre assai ch'opre d'incanti;  
e più leali e valorosi amanti.

Perché vera parer faceste al mondo,  
alto Signor, la maraviglia antica  
ch'incredibil già parve, e sotto il pondo  
del ferro sfavillar la gloria amica;  
allor fu il primo, a cui non fu secondo  
alcun di nostra gente o di nemica,  
l'Avolo invitto; e degno d'alti carmi  
Voi foste con la borsa ed ei con l'armi.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> *F/VII* 1-2; l'ottava 3 continua l'encomio: «Egli atterrò i nemici e diede essemplio | d'inso-  
lito valor con fama eterna; | Voi, l'Avarizia: orribil mostro ed empio | più d'altro che mai fusse in

I restanti ‘canti di Floridante’ cominciano tutti nel corso dell’azione, quali al crepuscolo (II, III), quali riprendendo direttamente dal canto precedente (IV), quali con una descrizione (VIII), quali con una formula di apertura molto simile a quelle utilizzate per i ‘canti dei cavalieri’ (V: «Va Galaor con quella spada in mano [...]»). Quasi tutti i canti della seconda parte hanno infatti un inizio formulare molto simile tra loro, che fornisce un breve ‘ragguaglio’ sul cammino intrapreso dai cavalieri:

Andava Lampador, l'orme seguendo  
del gran valor di Floridante impresse,  
di generosa e dolce invidia ardendo  
de l'opre sue, ch'ad imitar s'ellesse;  
e ne l'ora che 'l sol del mare uscendo  
de le cose scopria le forme espresse,  
incontrò nel camino una donzella,  
mesta non men che graziosa e bella,<sup>163</sup>

F/X 1:

Chiuso ne' suoi pensier Cleante giva  
solo per una selva ombrosa e folta,  
tenendo gli occhi fissi in quella diva,  
ch'Amor gli avea nel cor impressa e scolta;

F/XIV 1:

Aggiunse a caso il cavalier Circasso  
a la ventura de le Tre Riviere,  
e vide scolto in un polito sasso  
in letre d'òr, con molto suo piacere,  
che Floridante avea libero il passo.

Solo il canto XI predilige un’ottava descrittiva della stagione estiva a quella formulare, mentre il XIII ed il XVI iniziano nel pieno corso dell’azione, riagganciandosi ai canti precedenti ai quali sono intimamente legati: il XIII perché Florimarte incontra, nella casa in cui era stato ospitato per passare la notte, lo scudiero di Ipparco, che gli narra appunto nel canto XIV l’avventura e la morte del suo padrone; il XVI perché continua la storia del canto precedente, essendo entrambi dedicati al cavalier Costante. Questi *incipit* trovano quindi la loro ragion d’essere in un’intrinseca esigenza strutturale.

Lo stesso discorso vale per gli *explicit*: il canto termina sempre nel pieno dell’azione, a volte coincidente con la notte (VI, IX e XI notte e partenza del

Flegra o 'n Lerna, | che faceva già di noi sì fero scempio; | ma voi il cacciaste nella valle inferna. |  
Or torniamo a parlar di Floridante | che disfida a battaglia il fier gigante»,.

cavaliere all'alba), a volte, e solo nei 'canti di Floridante', con una similitudine (II, IV) mentre tre sono i casi in cui, sempre nella prima parte del poema, abbiamo un fermo-immagine su Floridante, che guarda l'amata attraverso i vari oggetti 'veggenti' (III, V, dove la scorge però in mezzo ad un drappello appena giunto in Cornovaglia, VIII); tre dei 'canti dei cavalieri' si concludono invece con le felici nozze degli amanti da loro salvati (XII, XVIII) e, solo nel canto XVI, con quelle di Costante ed Aspasia, che poi rimane incinta. Due sono infine le conclusioni tragiche sulla morte dei cavalieri Ipparco (XIII) ed Urgante (XIX).

La scelta teorica di partenza dell'unità nella varietà, sulla quale l'anziano Tasso fonda il suo nuovo poema 'eroico', diviene dunque un tutt'uno con i modi della scrittura, che si spostano decisamente sul fronte epico, con una 'mistura' diversa, ma simile a quella del *Rinaldo* del Tassino, che aveva operato in maniera analoga negli esordi della sua prima opera. E questa 'carrellata' tra i prologhi ed i congedi dell'*Amadigi*, e gli *incipit* e gli *explicit* del *Floridante* vuole specificare la 'prassi' attraverso la quale Bernardo attua un passaggio di *status* dell'opera variandone i luoghi topici e la struttura, pur nell'omologia delle ottave. Abbiamo altresì ritenuto necessario soffermarci con più attenzione sull'*Amadigi* non solo per fornire un paragone testuale al discorso critico e teorico fatto nel capitolo precedente, ma anche perché spesso si è fatto riferimento a queste albe e tramonti con allusione solo all'eccessività del progetto, ma mai attuandone un'analisi, specificando in cosa consistano effettivamente ed interrogandosi su quale fosse l'intenzione sottostante.

A questo punto, quindi, avendo già anticipato come si aprono e ci concludono i 'canti dei cavalieri' possiamo passare ad analizzarli nelle loro interazioni reciproche, nei loro contenuti e nel legame che cercano con i 'canti di Floridante'.

## CAPITOLO V

### I CANTI DEI CAVALIERI (*FL IX-XIX*)

Io riprendo la cetra a' bianchi marmi  
sospesa, omai rotto dagli anni e stanco.  
Musa, che già cantasti i dolci carmi  
quand'era per l'età piú forte e franco  
fra duci invitti e cavalieri ed armi,  
contra il Germano accolti e contra il Franco,  
o ne' perigli d'africana terra  
dove 'l gran Carlo fulminava in guerra;

or qui, mentre turbar le rive e l'onda  
non pò insano furor di Marte audace,  
canto del Mincio in su la verde sponda,  
dove scesa è dal ciel Giustizia e Pace,  
dove la terra d'ogni bene abonda:  
terra madre d'eroi, terra ferace,  
che Virgilio produr devea piú tardi,  
passato il tempo degli dei bugiardi;

perché del buon Guglielmo alzasse al cielo  
la virtute e l'onor con chiara tromba  
e de la santa fede il vero zelo,  
ch'in questo basso stil poco rimbomba.  
Ma già degli anni estremi il freddo gelo  
fa debil la mia voce anzi la tomba;  
e i versi miei, che sua mercé non sprezza,  
trastullo son de l'ultima vecchiezza.

Questi versi, inseriti da Torquato quando il *Floridante* era ormai in procinto di stampa,<sup>1</sup> marcano la cesura tra i 'canti di Floridante' (I-VIII) ed i 'canti dei cavalieri' (IX-XIX), e sottolineano al contempo come proprio questi ultimi costituiscano l'ultima fatica del padre, l'ultimo tentativo di dare una forma concreta alle idee modificate nel corso della ventennale esperienza epica e precisatesi durante la fase di revisione dell'*Amadigi*. Se inoltre, come vedremo meglio in seguito, la struttura bipartita tra 'canti di Floridante' e 'canti dei ca-

<sup>1</sup> Cfr. *Lett.* III 688, del 22 novembre 1586, al Costantini: «Le mando ancora le tre stanze che deono esser giunte al Tempio della Castità; e altre tre che, si posson porre nel principio dell'ultimo canto, o di quello che segue a quell'altro, ove dice d'attaccar la cetra ad una pietra, che ben non mi ricordo qual sia»; due giorni dopo (*Lett.* III 692) specifica: «quelle tre in laude del serenissimo signor duca di Mantova non vorrei che fossero stampate ne l'ultimo canto, ma nel quarto o nel quinto che sia, dopo quella stanza ne la qual si scrive di por la cetra sovra la pietra». Si veda in proposito A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 216-17 ed *infra*, cap. IV, p. 204 e VI, p. 254.

valieri? è ascrivibile a Torquato, tale *incipit* viene anche ad essere il segno di questo intervento sulla struttura dell'opera. Si spiegherebbe, così, anche l'incertezza del figlio riguardo al numero del canto «che ben non mi ricordo qual sia»; e poi il «quarto o il quinto che fosse»:2 perché una revisione velocemente condotta inviando di volta in volta i singoli «quinternelli» al Costantini potrebbe aver generato confusione sul numero preciso del canto (anche perché la sfasatura è piuttosto alta, trattandosi di quattro o cinque canti si diciannove), ma non sull'*explicit* di quello che avrebbe marcato la cesura tra la prima e la seconda parte.3

Bernardo riprende dunque la cetra dopo sette anni dalla conclusione del maggior poema e tre dalla sua pubblicazione, iniziando la nuova opera proprio dalla parte che noi ora leggiamo per ultima: oltre l'implicita dichiarazione di questo proemio, il codice Marciano contiene, subito dopo le prime 50 ottave del canto I, il 'canto di Cleante' e quello 'di Icasto', mentre nell'ultima pagina del codice troviamo i «Nomi da porre nel Floridante», che sono per l'appunto quelli dei cavalieri.4 I nomi posti nella prima riga sono, però, solo sei (non dieci, come nella redazione a stampa), a cui ne seguono tre nella seconda, (posti sotto il primo, il secondo ed il sesto nome della prima riga), ed uno solo nella terza (ancora sotto il primo nome):5 proprio la disposizione grafica ci fa propendere per l'ipotesi che siano state alternative possibili in un momento di iniziale incertezza, anche perché nel primo canto manoscritto, quando il padre di Floridante deve decidere i cavalieri da mandare alla ricerca del figlio, un verso porta delle varianti interessanti: all'ott. 36, v. 2, scrive in un primo momento «sol dieci n'ellesse»; cancella poi e soprascrive «sei solo»; espunge poi anche questa variante soprascritta e reintroduce, nuovamente, «sol dieci».6 Ed infatti, quando i cavalieri sono pronti a partire e si presentano al re, Bernardo ne passa in rassegna solo sei, per poi aggiungere gli ultimi quattro sul margine sinistro. Ma nel «disegno dell'opera» che invia al figlio un mese dopo, Bernardo parla di «dodici cavalieri erranti e di gran grido», le cuiventure avrebbero dovuto essere ridotte in versi dai poeti della corte del re e poi cantategli durante

2 Cfr. la nota precedente.

3 Si veda, per una esposizione più dettagliata della revisione di Torquato e dell'ipotesi qui proposta, l'intero primo paragrafo del capitolo successivo.

4 Si veda il paragrafo: «Il codice Marciano», nel cap. IV.

5 Si veda l'ultima pagina dell'APPENDICE I.

6 Cfr. l'APPENDICE I.

la mensa.<sup>7</sup> Nel *Floridante* a stampa i cavalieri sono invece dieci ed i canti a loro dedicati undici, perché la ventura di Costante occupa i canti XV e XVI, mentre non troviamo alcuna traccia della prevista ‘finzione di oralità’ durante la mensa, che probabilmente era stata pensata da Bernardo sulla scorta della teoria dell’origine orale e rapsodica della scrittura epica, elaborata e discussa con il Giraldi durante la revisione dell’*Amadigi*:<sup>8</sup> ne consegue che leventure dei cavalieri sono narrate da un narratore unico e onnisciente (al pari dei ‘canti di Floridante’), che non si esime dall’intervenire nella narrazione con commenti e apostrofi ai personaggi, chiose morali, esclamazioni sulla potenza e la forza di Amore; solamente in un caso, nel canto XIII, troviamo una narrazione di secondo grado, poiché le vicende di Ipparco sono narrate a Florimarte (il cavaliere del canto precedente, il XII) dal suo scudiero.<sup>9</sup> Va poi anche detto che i nomi dei cavalieri protagonisti dei due canti manoscritti, Cleante e Icasto, non compaiono tra quelli presenti nell’ultima pagina del codice, ma troviamo Cleante come secondo cavaliere della rassegna manoscritta ed a stampa: in quest’ultima compare anche Icasto, come penultimo cavaliere, laddove nel codice era Affranio. Tra il codice e la stampa, infatti, l’omologia della rassegna è pressoché totale, fatta eccezione per i nomi: al Filidoro manoscritto è sostituito Ipparco; ad Ipparco Costante; a Tesifonte Floridoro, ad Affranio Icasto: ma solo tre di tutti i nomi presenti nelle due rassegne compaiono tra quelli «da porre nel Floridante». Sulla base di ciò crediamo di poter affermare che l’ultima pagina del codice sia stata in realtà la prima ad essere vergata dalla mano dell’autore, o almeno che questa sia stata approntata certamente prima della rassegna e, ovviamente, dei due ‘canti dei cavalieri’. Oltre a ciò nella stampa l’ordine di presentazione dei cavalieri durante la rassegna è lo stesso di quello della successione dei canti, per cui a Cleante è dedicato il canto X ed ad Icasto il XVIII, laddove dal codice deduciamo che furono invece i primi due ad essere composti da Bernardo. Va anche, però, valutata l’ipotesi che questi due, essendo una bella copia, siano stati ricopiati su questo codice solo perché troppo stratificati e ricchi di correzioni, ma non necessariamente composti con questo ordine.

<sup>7</sup> Cfr. nel cap. IV il paragrafo 2: «Il disegno dell’opera», in particolare p. 160 e segg..

<sup>8</sup> Si veda *infra*, cap. III, pp. 94-96 e 114-115; cap. IV, pp. 158-59 e 164.

<sup>9</sup> Vorrei far notare, per precisione, che di Ipparco, il quinto cavaliere, si narra nel canto XIII, e non nel canto XIV e di Aronte nel XIV, non nel canto XV, come scrivono il Foffano e il Daniele, che riproduce il riassunto dell’opera scritto dal primo. Cfr. FOFFANO, *Il «Floridante»...*, pp. 137-38; A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 237-38.

Ma fu Bernardo o Torquato a dare tale ordine alla successione dei canti a stampa? Ovvero: questa omogeneità tra l'ordine della rassegna e quella dei canti era stata già stabilita da Bernardo, o fu Torquato a conferirgliela? E fu Bernardo o Torquato a decidere la struttura bipartita tra 'canti di Floridante' e 'canti dei cavalieri'? Alcune dichiarazioni dell'epistolario di Torquato (soprattutto riferite alla «trasposizione» di alcuni canti, su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo) ci fanno propendere per l'ipotesi che ne sia stato lui l'artefice, anche perché la struttura dell'*Amadigi* è talmente franta, giustapposta, 'distinta' che, per analogia, si potrebbe credere che Bernardo avesse optato per una soluzione simile, alternata tra 'canti di Floridante' e 'canti dei cavalieri', anche in questa nuova opera.<sup>10</sup> Questa ipotesi sembra avvalorata dal fatto che alcuni cavalieri sono messi al corrente, nel loro peregrinare, di alcune prove sostenute e vinte dal Principe, che avrebbero potuto creare un raccordo ed un'alternanza continuata tra le due parti ora scisse.

Lampadaro, nel canto IX, ascolta dal cavaliere che lo ospita per la notte la ventura di Floridante contro il gigante Tarconte (Tarconte è anche il secondo dei «Nomi da porre nel Floridante», di ascendenza virgiliana), che però non è narrata né nell'*Amadigi*, né nel *Floridante*; all'inizio del canto XI Silvano incontra Mirinda, che gli annuncia di essere stata insieme al cugino fino al giorno prima al Tempio della Vittoria: episodio contenuto nel canto LXVI dell'*Amadigi*, che verosimilmente sarebbe stato inserito tra gli ultimi del *Floridante*; nel XII Florimarte incontra una donna che afferma di «dovere la vita e l'onore» a Floridante, poiché questi l'aveva salvata da un gigante mostruoso nella vicina Isola Perduta arrivando a volo su Aquilino e donandole poi tutto quello che aveva ricevuto in omaggio dalla popolazione, prima di dirigersi verso la Selva Perigliosa: tale episodio è la conclusione della novella dell'ingrato Polindo, narrata a Mirinda da questa stessa donna nell'intero canto LXI dell'*Amadigi*. Innamorata di lui, lei lo salva dalla prigionia di un gigante, ma subito dopo Polindo è catturato da corsari che lo vendono al gigante padrone dell'Isola Perduta; lei decide allora di tentare la prova del «giardino della penitenza» per sottrarre il pomo d'oro e consegnarlo al gigante in cambio dell'amato: istruita da una maga entra nuda nel giardino, sopporta tutti i martiri infernali, coglie il frutto che ha la virtù di rendere benevolo colui al quale si dona e rabbonisce il gigante: questi, però, promette di liberare Polindo in cambio di un'altra vittima da sacrificare, e lei si gli consegna mentre l'altro

<sup>10</sup> Torneremo su questo punto nel capitolo successivo.



fugge via, con qualche lacrima di gratitudine. Ma, proprio nel momento in cui il gigante sta per brandire il colpo mortale su di lei, Floridante arriva dal cielo a salvarla ed a liberare tutti i prigionieri del malvagio. La donna ritrova poi il suo Polindo, che dopo un mese volge il cuore altrove lasciandola ferita e disillusa: per questo ha deciso di recarsi al Tempio dell'Amore, dove, attraverso una serie di rituali, tra cui quello di riempire un vaso di lacrime, ci si libera del dolore d'amore (di questo tempio è narrato a Mirinda dal re di Norbellanda, nel XV dell'*Amadigi*).<sup>11</sup> Questa storia non è narrata nel *Floridante* innanzi tutto perché contenuta nella seconda metà dell'*Amadigi*: ma impossibile è sapere se nelle intenzioni di Bernardo sarebbe dovuta comparire, o se il principio dell' 'unità molteplice' gli avrebbe fatto propendere per l'eliminazione di questa digressione. Presente in entrambi i poemi è invece la ventura delle «Tre Riviere» (*Am* XI e XIV; *F* II), della quale ha notizia Aronte nel canto XIV, che si trova a passare di lì e legge l'iscrizione sul marmo che commemorava l'avvenuta vittoria di Floridante; sempre in entrambe le opere è poi la battaglia tra Galaor e Floridante e la vittoria di quest'ultimo al torneo di Cornovaglia (*Am* XVII, XIX, XXI, XIV, XXVII, XVIII; *F* IV, VI), delle quali Floridoro e lo scudiero, nel XVII, ascoltano notizia nella locanda in cui alloggiano. Ancora, nel canto successivo Icasto viene medicato da una messaggera di Argea, che gli manda un'armatura predicendogli che nel futuro sarebbe riuscito a trovare Floridante, ma che lo avrebbe cercato più giorni invano perché si era allontanato dalla strada per la Selva per vendicare una grave offesa ricevuta (e non saprei dire a quale episodio dell'*Amadigi* si possa riferire questa allusione: forse al furto di Aquilino, nel LXII canto?). Infine vi sono due cavalieri, Ipparco ed Urgante (canti XIII e XIX), che entrano nella Selva Perigliosa, il primo rimanendovi ucciso, ed il secondo uscendone per l'intromissione di una messaggera della Donna del Lago, che gli consiglia di non addentrarsi perché l'unico predestinato a vincerla sarà Floridante; Urgante si dirige quindi verso il tempio della Vittoria, indirizzatovi da una castellana, ma non lo raggiungerà mai perché poco dopo perderà la vita per salvare una donzella. Con questa tragica morte si chiude il *Floridante*.

Riassumendo, quindi, abbiamo sette canti che creano un raccordo con la vicenda principale di Floridante, due dei quali si riferiscono a fatti narrati nella prima metà dell'*Amadigi*, e dunque anche nei primi otto del *Floridante*; due a ciò che è scritto nella seconda metà dell'*Amadigi*; un nuovo episodio (Tar-

<sup>11</sup> Il riassunto di questo canto è condotto sulla falsariga di quello di M. MASTROTOTARO, *Per l'orme...*, p. 219.

conte); un'intersezione poco chiara (nel canto XVIII) ed altri due canti che anticipano la ventura della Selva: questi ultimi tre, pur non riallacciandosi direttamente a Floridante, vi alludono indirettamente, preparando al contempo un'atmosfera misteriosa ed ambigua che apre l'immaginario del lettore verso la prova finale del protagonista.

Possiamo allora pensare che questi raccordi avrebbero dovuto creare una corrispondenza con la sequenza delle prove di Floridante, e cioè che la successione di questi 'canti dei cavalieri' fosse più o meno analoga a quella delleventure del Principe. Perché la «trasposizione» da parte di Torquato non può certo riguardare la parte omologa all'*Amadigi*, come si è già accennato e si ribadirà nel capitolo successivo: dunque può inerire sia l'accorpamento di tutti i 'canti di Floridante' all'inizio e di tutti quelli 'dei cavalieri' alla fine, sia la diversa successione di questi ultimi che, per essere l'uno slegato dall'altro e internamente compiuti nella lunghezza del canto, sono anche intercambiabili tra loro.

E ancora: Bernardo inizialmente si dedicò esclusivamente a questa nuova parte, e solo una volta conclusa questa passò alla «riduzione» dell'*Amadigi*, oppure le due fasi si intersecarono? Così sembra dall'unica testimonianza che ricaviamo dalle lettere di Bernardo relative a quel periodo, ora contenute tra le *Lettere inedite* a cura di G. Portioli: il 9 agosto 1565 scriveva infatti al Cavalier Concini: «l'*Amadigi* è già ridotto in quel termine ch'io ho deliberato che sia; al *Floridante*, se piacerà a Dio, avrò dato fine per tutto ottobre». <sup>12</sup> Di fatto, però, l'operazione sull'*Amadigi* non fu terminata da Bernardo, ma condotta sino alla metà del poema. D'altra parte abbiamo già osservato in precedenza la tendenza del nostro ad anticipare nelle dichiarazioni la conclusione del poema quando questo era ancora in evidente fase di elaborazione: <sup>13</sup> forse allora egli aveva appena terminato la prima metà dell'*Amadigi*, si trovava in una fase avanzata dei 'canti dei cavalieri' e pensava di effettuare in breve la riduzione dell'altra metà. O forse la riduzione era stata completata, ma Torquato non ritrovò il codice dell'ultima parte (ipotesi poco probabile). O forse non era affatto reale la dichiarazione: «l'*Amadigi* è già ridotto in quel termine ch'io ho deliberato che sia», ma solo la speranza di terminare la parte nuova del *Floridante* per ottobre. Tanto più che dall'epistolario del Portioli deduciamo che Bernardo lasciò Mantova appena due mesi dopo l'inizio del *Floridante*, per tornarvi solo nel lu-

<sup>12</sup> B. TASSO, *BLett. Cam...*, XLII, p. 205, per la quale vd. *infra*, p. 37, e soprattutto la nota 109.

<sup>13</sup> Si veda *infra*, cap. II, p. 110, nota 72.

glio del 1564; poi, per l'intero 1565 e gran parte del '66 non fu gravato da incarichi diplomatici e si potè dunque dedicare con una certa continuità all'attività letteraria, mentre nel '67 le missioni furono numerose e lunghe, aggravando anche lo stato di salute di Bernardo, che tra il '68 ed il '69 attraversò periodi di infermità che poi lo portarono alla morte.<sup>14</sup> Tra il '65 ed il '66 è quindi verosimile credere che egli si sia dedicato alacramente al poema e fosse sul punto di concludere la parte relativa ai cavalieri, e forse la dichiarazione al Cavalier Concini era falsata proprio nell'allusione alla riduzione dell'*Amadigi*.

Ma, in mancanza di dati certi, sarà forse meglio attenersi a quel che ci rimane del testo ed interrogarci su questo, mettendo subito un punto fermo sul fatto che i 'canti dei cavalieri' sono unitari solo in parte. Tutti, fatta eccezione per il canto XII (Florimarte), il XVI (Costante) ed il XIX (Urgante) raccontano vicende d'amore, esaurendone varie tipologie, ma solo in tre casi ne narrano compiutamente una, dall'inizio alla fine del canto: e questi sono per l'appunto quelle nei quali non vi è alcun raccordo con Floridante: il X (Cleante), il XV ed il XVI (Costante), che si interseca inscindibilmente con il precedente avvicinando al nucleo amoroso di Costante ed Aspasia la storia di tradimento ai danni della regina di Normandia: ma di questo discuteremo distesamente in seguito. I restanti otto canti contengono invece almeno due storie: una di proporzioni maggiori, che identifica il canto, ed una seconda (non sempre tale in ordine di tempo) nella quale i paladini hanno notizie di Floridante (IX, XI, XII, XVII, XVIII, XIX, che occupano generalmente non più di una decina di ottave) o pongono fine ad una contesa (XIV), o salvano amanti sul punto di morte (XIII, unico canto in cui è la vicenda secondaria a sviluppare questo tema, solitamente ascrivibile a quella principale: ma qui il predominante nucleo amoroso ha per protagonista lo stesso Ipparco, del quale si innamora una bellissima dama), o una compagnia di gente (XII, XIII), o donzelle in pericolo (XIX). Va poi anche detto che la maggior parte delle storie sono narrate ai cavalieri da personaggi secondari che arrivano in vario modo sulla scena, e sempre attraverso il discorso diretto, «con un'eccezionale prevalenza del discorso sulla narrazione»: <sup>15</sup> è in seguito a questi racconti che i paladini decidono di intervenire ed aiutare gli amanti in pericolo, dando quasi

<sup>14</sup> Cfr. *infra*, cap. I, pp. 33-42. Si veda, in particolare, la nota 109 ed il riferimento all'ipotesi della Mastrototaro secondo cui nella lettera al Concini Bernardo si riferirebbe ad un «rifacimento» dell'*Amadigi* in previsione di una ristampa.

<sup>15</sup> La citazione è di R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata»...*: ma riprenderemo questo discorso nel cap. VII, p. 329 e segg.. Si veda poi, per l'uso dei discorsi diretti in Torquato, A.L. LEPSCHY, *I discorsi nella Gerusalemme Liberata*, in «Lettere italiane», XXXVII, 2, 1985, pp. 204-219.

sempre uno scontato lieto fine alle vicende. Ma in cinque casi i protagonisti delle storie principali sono i medesimi cavalieri: Florimarte, Ipparco, Costante, Floridoro ed Urgante.

Florimarte (XII) è nome parlante<sup>16</sup> in quanto il canto a lui dedicato non contiene vicende d'amore, ma solo di scontri: contro un cavaliere «superbo e fiero» di nome Ascaleone prima, e contro un gigante che aveva catturato tutti gli invitati alle nozze del re di Norbellanda Sinodoro poi; sempre lui, inoltre, si imbatte nella donna che racconta dell'Isola Perduta (unico caso, questo, in cui sono narrate tre vicende in un canto). Noto inoltre, per inciso, che nell'*Amadigi* compare tanto un re di Norbellanda (canto XV, cui abbiamo accennato a proposito del tempio dell'Amore e dell'Isola Perduta, poco sopra), quanto un Ascaleone (XXIII 28 e *F/* IV 62, ) e due Ascalione (XXIV 14 e *F/* VI 12, dove però abbiamo nuovamente la variante Ascaleone; LXVIII 28), mentre ancora Ascaleone è il cavaliere che ha sottratto con la forza la donna amata dall'uomo che Icasto aiuta nel XVIII: tale nome è dunque connotato da una certa violenza e istintività dell'agire, e probabilmente nella sua ripetizione insistita dobbiamo vedere un refuso della mancata revisione del poema da parte di Bernardo, ed una poca cura da parte di Torquato e del Costantini.<sup>17</sup>

Ipparco (XIII) muore nella Selva Perigliosa e l'intero canto è una lunga narrazione del suo scudiero a Florimarte: in prima battuta egli salva due amanti dall'essere dati in pasto ai leoni, perché un contendente della fanciulla aveva rivelato al padre di lei che i due, come «a gran foco s'appiglia | la paglia esposta in un istesso ardore, | condusser lieti al desiato porto | la barca del piacere in tempo corto». <sup>18</sup> Poi incontra una bellissima fanciulla che lo prega di essere il suo cavaliere al «Pian delle donzelle» e pian piano si innamora di lui, con toni lirici che ricordano il miglior Tasso *Degli amori*:

<sup>16</sup> Credo, in verità, che tutti i nomi dei paladini siano 'parlanti': ma questo capitolo, scritto per ultimo, ha avuto un brevissimo tempo di elaborazione, e non ho potuto portare a termine gli approfondimenti che ritengo necessari: ne darò conto nelle note a piè di pagina.

<sup>17</sup> V. CORSANO, nella sua *Introduzione al Folvidante*, rintraccia dei diversi refusi (p. CXXXIV=: «Oltre alla scarsa levigatezza stilistica d'innunerevoli passi, coerente alle affermazioni della dedica, un'altra prova a sostegno dell'ipotesi potrebbero essere due luoghi in cui il tessuto del racconto subisce evidenti smagliature: si tratta dei versi XV XXXII 1, dove un gigante stupratore viene definito *buon*, e XVI XVII-XX, dove due vicende parallele, della regina di Danimarca e della sua donzella, si avviluppano oscuramente. Resta vero, però, che in entrambi i casi non sappiamo a chi attribuire la paternità degli errori: se al curatore del testo, Torquato, che non avrebbe introdotto le necessarie correzioni, o ai curatori della stampa, Costantini e Benacci, che si sarebbero confusi nella lettura dei quinternelli». Non riesco, però, a capire perché le vicende della regina e dell'ancella si «avviluppino oscuramente» nel passo citato ed a cosa alluda Corsano.

<sup>18</sup> *F/* XIII 8 5-8.

Mentre cenavan, la gentil guerriera  
 ad or ad or bevea 'l dolce veleno,  
 ch'Amor stillava da la fronte altiera,  
 da gli occhi bei, dal delicato seno:  
 del suo vago campione ogn'atto gli era  
 d'una strana dolcezza un vaso pieno,  
 che se le riversava entro nel petto,  
 temprato d'amarissimo diletto.

La notte, ch'ognun dorme, ognun riposa  
 e dona bando ai pensier egri e mesti,  
 piú d'ogn'altra a lei fu grave e noiosa  
 e piena di pensier fieri ed infesti,  
 perché lunge da lui non vede cosa  
 che duolo non le apporti e non l'infesti.  
 O crudo amor, ah! quanto vali e puoi!  
 Se miracolo è questo, è pur de' tuoi!

Sorse di par con la gelata aurora  
 al suon di trombe e vari altri stromenti,  
 sol per veder colui che vede ogn'ora,  
 quei lumi che le son ogn'or presenti.  
 Sorse in un tempo il cavaliere ancora  
 al romor di quel suono e de le genti,  
 e tutto armato andò, fuor che la testa,  
 a presentarsi a la donzella onesta.<sup>19</sup>

Ma dopo aver salvato la compagnia riunita al «Pian delle donzelle» da un gigante, Ipparco decide di partire, nonostante la fanciulla lo implori di rimanerle accanto: lui le promette di tornare non appena avrà adempiuto al suo dovere di trovare Floridante, e «nel partir le lagrime e gli omei, | questi mesti e dolenti, e quelle amare, | diedero indizio de l'ardore immenso | ch'aveva nel suo core Amore accenso». Con questo commosso, nascosto ma insieme eloquente saluto, la tragica fine di Ipparco, narrata dallo scudiero subito oltre, risulta ancora più patetica e dolente, mostrandoci un Tasso che in anzianità riesce a far sgorgare una vena lugubre ed elegiaca, da sempre latente ma solo rare volte attinta nell'*Amadigi*.

La stessa corda tragica risuona infatti anche nel canto di Urgante (l'ultimo, il XIX) che, come Ipparco, si imbatte nella Selva tra apparizioni e sparizioni fulminee, oniriche e misteriose: differentemente dall'altro, però, non morirà qui, perché la Donna del Lago lo avverte del pericolo. Continua dun-

<sup>19</sup> F/ XVII 56-58.

que il cammino dirigendosi verso il Tempio della Vittoria, ma incontra un nano che lo prega di aiutare la sua signora, rapita da un malvagio cavaliere: Urgante li raggiunge e lotta ferocemente fino ad uccidere l'avversario. Le ferite profonde, però, lo indeboliscono rapidamente, mentre scende la notte e la donna è sempre più in pena. Odo dei cavalli in lontananza: i seguaci del malvagio lo cercano per ucciderlo, Urgante si difende senza sgomentarsi nonostante l'armatura aperta in più punti e le piaghe dello scontro precedente gli facciano perdere molto sangue: uccide i sei avversari, salva nuovamente la donna e spira, tra le lacrime commosse di lei. L'aria mattutina diviene oscura come la notte per incanto di Argea, che in brevi attimi edifica un tempio ed una tomba in memoria eterna del valoroso cavaliere. Così, se nel canto di Ipparco la triste fine del cavaliere tende al lirico ed all'elegiaco per la dolce storia d'amore che trapela, in questo Bernardo fa vibrare un tono tragico ed eroico, ma altrettanto commovente e patetico.

Nei canti che hanno per protagonista Costante, il XV ed il XVI, siamo invece nel pieno clima delle passioni amorose: istintive ed ardenti, ma anche dissimulate e frenate dal dovere, dalla ragione, dal rango sociale dei protagonisti. Entrambi i canti si svolgono in mare, e Bernardo, che durante la sua carriera di segretario aveva attraversato varie volte il mare, aveva già ambientato numerosi canti dell'*Amadigi* su legni e lidi, soprattutto nella prima parte del poema quando il protagonista è ancora il «Donzello del mare»: come nota Carlo Dionisotti molte sue avventure, diversamente che per altri paladini dell'epica contemporanea, sono «venture marine»;<sup>20</sup> proponendo uno schematico un po' scolastico potremmo aggiungere anche che, se *Amadigi* si muove tra terra e mare, *Floridante* si sposta tra terra e cielo, mentre *Mirinda* ed *Alidoro* rimangono ancorati a terra, cercandosi a vicenda. Sempre nell'*Amadigi*, inoltre, Bernardo aveva dato (a mio avviso) una delle migliori prove di sé proprio nelle descrizioni delle tempeste in mare,<sup>21</sup> degli scontri tra i venti che prendono il sopravvento su ogni potere umano di domarli, in una lotta tra la ferina forza della Natura e la ragione e l'astuzia del nocchiero e dei naviganti, cui solo la saldezza d'animo e l'assenza di paura possono porre un freno, evitando stragi e naufragi. Descrizioni, poi, che coinvolgono lo spazio visivo e sonoro, con un'attenzione tutta tassiana (di padre e figlio) ai rumori assordanti di nettuno, al «mugghiare» delle onde che si frangono l'un l'altra, e sugli scogli, e sul-

<sup>20</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo...* pp. 21-23.

<sup>21</sup> Tratteremo questo aspetto nei due capitoli successivi, cercando anche di proporre un parallelo tra alcune descrizioni del padre e quelle di Torquato.

le navi, mentre i venti le sospingono da un lato all'altro producendo una schiuma bianca che si scontra col nero della notte; descrizioni, inoltre, che vivificano la Natura personificandola e facendola incarnare nel ritmo del verso: incalzante, allitterativo, quasi come se gli stessi endecasillabi e le ottave fossero in lotta tra loro, con iterazioni oppostive che riproducono i contrastanti movimenti dei venti, gli opposti sentimenti dei naviganti.

E sarà proprio durante una tempesta in mare che Costante ed Aspasia non potranno resistere al lento fuoco d'amore che già scaldava i loro cuori, come durante una tempesta in mare Alvida e Torrismondo diverranno un tutt'uno, ma Torrismondo anche «traditor fatto di fedele amico», fino alla tragedia finale (e vedremo meglio nel capitolo successivo come la revisione di Torquato per la pubblicazione del *Floridante* e la riscrittura del *Galealto* corrano appaiate).

Costante arriva sul lido del mare e sente urla, pianti e lamenti femminili, «e tal era il romor, che il flutto e l'onda | piú non s'udia, se ben di sdegno a-bonda»:22 pirati avevano attaccato una nave ed un gigante era sul punto di violentare una donna, già squarciate le vesti da cui trapelava il bianco candore della pelle, mentre gli altri facevano scempio dei cavalieri al suo seguito. Costante sbaraglia prima questi e poi il gigante, che, legata la donna ad un albero per le trecce, si avventa su di lui trovando la morte. Rivestitasi, la donna si presenta a rendere grazie al suo salvatore

E ringraziatol pria con le parole  
che potean render pia la cruda morte,  
gli offerse tutto ciò che sotto il sole  
dato li avea la sua benigna sorte.  
Mira il baron le bellezze alte e sole,  
atte a piagar ogni cor aspro e forte,  
*già fatto servo d'un desire immenso:*  
*ma fe' combatter la ragion col senso,*

*che ben s'accorge ch'egli è solfo ed esca,*  
dal caso esposto a così nobil foco,  
e che s'ei sta finché l'incendio cresca  
il voler poi fuggir gli varrà poco.  
E bench'il suo desio frenar gl'incresca,  
che in lui si fea maggiore a poco a poco,  
pur lo sprona ragione e gli rammenta  
che darsi in preda al senso non consenta;

22 F/XV 8 7-8.

e che promesso avea d'andar cercando  
 al re di Spagna il caro unico figlio:  
 e faria torto a la sua fé, mancando,  
 e porrebbe il su' onor tutto in scompiglio.  
 Ma, mentre andava di partir pensando  
 per appigliarsi a sí fedel consiglio,  
 Amor dagli occhi de la giovinetta  
 con un dolce piacer l'arde e saetta.

Ell'era bella, graziosa e vaga:  
 celava ogn'atto suo la rete e l'amo.  
 Si spazia l'alma di Costante e vaga  
 come suol augellin di ramo in ramo  
 per le bellezze sue, di cui s'appaga  
 tanto che 'l cor gridava: – Io amo, io amo! –  
 E nel bel viso di 'dolcezza pieno,  
 bevea 'l piacer temprato di veleno.<sup>23</sup>

Ma:

Da l'altra parte la gentil donzella,  
 mirando la beltá del giovinetto [...] *ai pensieri amorosi il seno apría,  
 e giú serva d'amor spera e desia.*

Che si disarmi il prega: ei lo ricusa,  
 che d'indi pur partirsi avea desire,  
 e di non poter star seco si scusa,  
 né la partenza sua piú differire:  
 ell'ammetter non vuole alcuna scusa  
 e presolo per man, gli disse: – Sire,  
 dunque volete qui sola lasciarmi  
 ed a nuovo periglio in preda darmi?

Dato m'avete e l'onore e la vita,  
 e da voi riconosco e questa e quello:  
 ora volete in parte erma e romita  
 lasciarmi sola, ov'è sol fiera o augello?  
 Non fate a la virtù vostra infinita,  
 che per me pose a morte il gran ribello,  
 torto sí grande, ed al giudizio vostro,  
 che tal sará qual il valor ha mostro.–

Cosí dicendo, con la propria mano,  
 piú bella che mai fosse arte e natura,  
 benché piú volte ei ricusasse invano,  
 gli trasse a pezzo a pezzo l'armadura.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> F/XV 22-25.



raccontandogli come, morto il padre, fosse diventata regina di Normandia, e pregandolo di riaccompagnarla nel suo regno, ora che il suo equipaggio era decimato.

Attraverso queste lunghe citazioni abbiamo voluto mettere in rilievo come, attraverso il sentimento amoroso, Bernardo deliniva i caratteri dei personaggi, gli dia una fisionomia interiore, ne definisca la tempra morale e sentimentale. E come, altresì, sia lei ad essere la più determinata, la più pronta ad abbandonarsi all'impulso che sente chiaro in sé, la più 'mascolina', in un certo senso (e con la precisazione della genericità e l'ambiguità di questa definizione), pur facendolo con una grazia ed una dissimulazione tutta femminile. Lui, viceversa, è irretito nel dubbio, scisso tra dovere e volere, ragione e senso, e cerca di allontanarsi pur volendo avvicinarsi a lei. Ma entrambi hanno quella forza d'animo che compete al loro essere cavaliere e regina, entrambi sentono sinceramente i sentimenti che provano, e se lui tenta di negarli a se stesso in nome del dovere, lei fa leva proprio su quel dovere per attrarlo a sé. E Costante accetta di riaccompagnarla, ma durante la tempesta in mare non potrà mancare al dovere verso se stesso, verso il suo cuore, verso il suo essere uomo, oltre che cavaliere.

Questo dissidio tra la propria legge morale e la propria vita sentimentale è al centro di numerosi 'canti dei cavalieri', e vedremo in seguito come spesso le parti tra uomo e donna si ribaltino: ma proprio questo contrasto è la nota peculiare di Bernardo nel reimpiego ariostesco del tema amoroso. La «varietà» ed il «diletto» necessari all'«eroico» ed a «quel che richiedono i costumi d'oggi» sono infatti proprio gli amori, e questo è il filo rosso che lega i canti dei cavalieri, come a mio avviso tutto l'*Amadigi*; questo era anche, d'altra parte, il filo rosso dell'*entrelacement* ariostesco, molto più della guerra d'Agramante, ed oltre la sola figura di Angelica. Ma in Ariosto non c'è mai un'attenzione sentimentale all'interiorità dei personaggi, alle loro emozioni elegiache e contrastanti, ad un dissidio che coinvolga il dovere, il volere, la paura, i tremori, i rossori, la pudicizia verso il proprio sentire, la vergogna di mostrarsi, il negare a sé per adempiere ad un altro sé. In Ariosto la *quête* è fine a se stessa, coinvolge le apparenze, le illusioni, l'ironia della sorte e dell'essere, è un gioco, e tale rimane anche nei lamenti d'amore, o nelle sofferenze degli amanti, che piangono più per la bramosia di non avere tra le mani l'oggetto dei propri desideri che per un vuoto interiore che non riescono a colmare.

Così il carattere determinato e passionale di Aspasia si precisa sempre di più nel corso della narrazione, con una coerenza ignota all'Ariosto, i cui personaggi cambiano agire repentinamente di momento in momento, di situazione in situazione. Infatti, poco dopo che la tempesta marina si placa e la nave riparte, quando oramai si intravedevano dal mare le coste della Normandia e la foce della Senna, Costante si accorge di una nave con le vele nere, dalla quale veniva calata una barchetta con una donna, evidentemente in pericolo: Aspasia non vuole lasciarlo andare per paura di non poterlo più abbracciare, ma lui le promette che tornerà, le assicura che tutto andrà bene e che il dovere cui deve adempiere verrà aiutato dal volere divino. La donna sulla barchetta, intanto, si era rivelata essere la regina di Danimarca, famosa per la sua bellezza, ed in Aspasia alla paura si aggiunge la gelosia, cercando di trattenere Costante con sempre maggiore determinazione. Questi alla fine riesca a calmarla, passa sulla nave a cui si era uncinata quella dei pirati e salva la regina di Danimarca dal gigante, fratello del precedente, che era sul punto di violentarla: la scena iniziale si ripete mutata, perchè questa volta Costante ha già il cuore occupato, e manda un messo ad Aspasia per rassicurarla. Si conclude così il canto XV.

Dieder de' remi in acqua e 'l mar quieto  
 con le percosse lor schiumoso fêro;  
 tornò a la gran duchessa il volto lieto  
 vedendo far ritorno il cavaliere:  
 ancor ch'ad or ad or tragga un secreto  
 sospir, del suo desio messaggio vero.  
 O gran forza d'amor! non sta sicura  
 che non gliel toglia forse aspra ventura.

Fa l'ancore salpar, perché tardare  
 non può più lungamente ad aspettarlo,  
*si roder dentro l'alma e tormentare*  
*si sente il cor da un amoroso tarlo;*  
 sollecita la ciurma e ben le pare  
 che siano troppo tardi ad incontrarlo:  
 e benché vada il pin lieve qual vento,  
 sembra ozioso al gran desire e lento.

Tanto spronar que' marinari al corso  
 che in un momento s'incontrâr le prore:  
*ella, ch'al suo desio non ha alcun morso,*  
 senz'aiuto d'alcun fuor che d'Amore  
 e del suo cavalier, ch'era già corso,  
 passò nel pin: ma passò prima il core;  
*e se non che vergogna un fren le pose*

*gli avria baciato le purpuree rose.*<sup>25</sup>

Il canto XVI è viceversa per lo più occupato dalla storia della regina di Danimarca: una storia un po' «soverchia»,<sup>26</sup> di tradimento, ordita dallo zio e da una sua complice mandatale come ancella per usurparle il trono; ora la regina si era messa in viaggio alla ricerca di un cavaliere che prendesse le sue difese e smascherasse il tradimento, e prega Costante di accompagnarla: lui accetta, e «queste parole punte acute furo | nel molle cor de la sua cara amante: | trasse un caldo sospiro, indi nel petto | il suo grave martír tenne ristretto».<sup>27</sup> Aspasia reagisce questa volta col silenzio, e se anche avesse voluto parlare non ne avrebbe avuto il tempo, perché subito dopo vedono arrivare una nave festante, ed un messo racconta alla regina come lo zio, non appena salito al trono dopo la sua partenza, sia stato colpito da un fulmine venuto dal cielo, morendo e provocando la confessione dell'ancella... Dunque storia «soverchia» perché il finale è decisamente troncato, inverosimile e paradossale.

Partita la regina di Dacia, Costante si appresta anch'egli a partire, ma

si sente un foco ir per le vene  
per lo dolor de la crudel partita,  
perch'a ciascun di lor parte la vita.

*Piange, sospira, il prega e lo scongiura*  
la dama che non voglia ancor partire.  
Ei, cui non men arde amorosa cura,  
in cui pari è l'amor, pari il desire,  
sovra il su' onore le promette e giura,  
trovato Floridante, a lei redire,  
né senza suo piacer partir da lei,  
legato con legittimi imenei.

Misera teme, che 'l soverchio amore  
per lunga esperienza è pien di tema,  
e piangendo rispose: - Ahi mio signore,  
volete pur che quella doglia estrema  
accresca ancor 'l mio primo dolore  
che per molto penar giamai non scema?  
*Obimé, ch'onor vi fia che 'l mondo dica:*  
*ancise questi la sua cara amica?*

<sup>25</sup> F/XVI 1-3.

<sup>26</sup> Forse a questo alludeva Torquato parlando dei canti «soverchi»? Si veda, nel capitolo successivo, pp. 268-74.

<sup>27</sup> F/XVI 43 5-8.

*E se per legge di cavalleria  
 le donzelle aiutar sète tenuto,  
 perché non date a la miseria mia,  
 or ch'io vel chieggo a sí grand'uopo, aiuto? –  
 Né piú dir puote, ché la doglia ria  
 la lingua le legò, sí che, perduto  
 il color, cadde piú fredda che ghiaccio  
 al caro amante tramortita in braccio.*

Tanta *pietà* de la donzella assalse  
 il giovinetto amante e di quel pianto,  
 ch'al suo porre alcun fren egli non valse:  
 ma i baci impresse in quel bel viso intanto,  
 e se non ch'al desio ragion prevalse,  
 l'obligo ch'al re avea posto da canto,  
 avrebbe col restar fatta felice  
 questa misera vergine infelice.

*Rivenne alfin dolente e ne le braccia  
 care si ritrovò del suo diletto:*  
 e vide che le avea sparsa la faccia  
 del pianto suo, da la *pietà* costretto,  
 e ch'egli ancor la stringe, ancor l'abbraccia  
 dicendo: - Anima mia, o mio diletto,  
 vedete pur ch'io v'amo e sallo Dio  
 ch'egli è commune in noi questo desio.

*Ma volete ch'io faccia un sí gran torto  
 al mi' onor, che prepòr deggio a la vita?*  
 Sapete ben ch'egli è peggio che morto  
 un cavalier c'ha la sua fé tradita.  
 Vi chieggo, in grazia, solo un spazio corto  
 al mio ritorno, acciò ch'un'infinita  
 infamia non mi fregi, ond'io scontento  
 viva poi tra lo scorno e 'l mancamento.

Volete per amico e per consorte  
 un cavalier che sia tenuto a vile?  
*S'ancidete il mio onor, date a me morte,*  
 che far non deve un animo gentile.  
 Sopportate col cor costante e forte  
 questa partenza mia, ch'anch'io simile-  
 mente sopporterò, che in me non meno  
 è sparso del dolor l'empio veneno.

Io vi voglio per sposa e per signora,

e servo vi sarò, mentre ch'io viva.<sup>28</sup>

*S'acquetò de la donna l'ostinato*  
*desire*, ch'ad ogn'or l'ange e martira,  
 come acqueta talora il mar turbato  
 s'un venticel soavemente spira;  
 e rispose: - O ben mio, se pur v'è grato  
 ch'io porti in pace la crudele e dira  
 vostra partenza, almen fatemi un dono,  
 ch'ancor per voi, come per me, fie buono.

- Vuo' - disse - ch'ancor state un mese solo  
 con meco, per minor fare il mio duolo;  
 [...]  
 e che, come convien, pubblicamente  
 facciam le nozze, ond'io poi vostra sposa  
 fatta, possa aspettar securamente,  
 senza cura sentir grave e noiosa:  
 che forse Dio, che vede sol la mente,  
 farmi potrebbe un don di cui gioiosa  
 sempre vivrei, veggendo a me davante  
 scherzar, o 'ntorno, un picciolo Costante

che 'l bel volto del padre a me sí caro  
 me presentasse ogn'or [...].<sup>29</sup>

Mi si perdonino queste lunghe citazioni, ma credo fermamente che queste siano davvero le parti più belle e significative, non solo del *Flordante*, ma dell'intera vicenda epica di Bernardo. Brani di questo spessore sono presenti anche nell'*Amadigi*, non solo nelle storie principali, che per essere 'vivisezionate' in più canti perdono gran parte della forza e del lirismo che altrimenti avrebbero, ma soprattutto nelle «digressioni» amorose cui abbiamo spesso accennato, che sono viceversa unitarie, talvolta occupando la misura di un canto, come la «novella» di Polindo o quella di Galindo e Sofronia. E' come se Bernardo volesse rappresentare, attraverso gli amori, tutte le possibili reazioni ai casi umani della vita, tutti i possibili 'tipi umani', umanizzandoli attraverso il patetismo e la dolcezza, teatralizzandoli attraverso i gesti ed i dialoghi, rendendoli vivi e facendo emergere attraverso di loro il «teatro del mondo», e non più il 'gioco della sorte' sull'esempio ariostesco, ma neanche l'«aspra tragedia» di Torquato. E credo che tale modalità di concepire l'epica abbia un peso dete-

<sup>28</sup> *F/ XVI 63 6-71 2.* Sulla scorta di quanto detto del carattere di Costante, e di questo dialogo, viene da pensare che anche il suo sia 'nome parlante'.

<sup>29</sup> *F/ XVI 72; 73 7-75 2.*

minante nella formazione del Tassino, anche perché sono questi i luoghi che più rimangono vivi nella mente del lettore dell'*Amadigi*, e Torquato a quell'età, tra i dodici ed i sedici anni, per quanto precoce e geniale, doveva porsi di fronte al testo paterno innanzi tutto come lettore. Queste lunghe citazioni (che credo continueranno per tutto il presente capitolo) hanno inoltre l'intenzione di portare alla luce primariamente il testo, abbandonando per un momento l'occhio critico che induce a ragionare sulla struttura, sulle narrazioni di primo o secondo grado, sull'omologia tra i primi otto canti del *Floridante* e l'*Amadigi*, per riappropriarci di un punto di vista che forse era anche quello del lettore cinquecentesco, e non della *querelle* tra antichi e moderni. Oltre a ciò la prospettiva critica ha spesso condotto a sacrificare totalmente questa parte 'nuova' a favore dell'altra, che fornisce dati più certi per valutare quale sia stato l'effettivo apporto di Torquato al testo paterno:<sup>30</sup> ma probabilmente è in questa che risiede il maggior lascito di Bernardo alla sensibilità poetica del figlio.

Nel canto successivo a quelli di Costante ed Aspasia, infatti, abbiamo un'altra figura femminile che emerge in tutta la sua umanità e contraddizione: fiera, altera, orgogliosa, ritrosa all'amore ed al sesso maschile, ma dolcissima nel momento in cui vi si abbandona, a dispetto della legge da se stessa creata.

Floridoro, protagonista del canto, nel suo peregrinare «come sagace | e presto cane c'ha la fiera inante»,<sup>31</sup> giunge in una valle tutt'intorno cinta di logge e palchi d'oro pieni di gente festante, nella quale assiste poco dopo ad una gara di corsa tra un uomo ed una donna. E' lei a vincere ed i quattro uomini sconfitti nella mattinata vengono legati ad un carro d'oro tirato da quattro cavalli e portati da lei, che vi siede sopra, al suo palazzo. Floridoro segue il corteo, lei lo nota e manda due ancelle per invitarlo ad unirsi a loro, lui accetta di buon grado; quindi domanda ad un cavaliere chi fosse la donna ed il perché di quella gara: unica erede di un capitano, abituata fin da piccola a cacciare orsi, cinghiali e belve, aveva indetto una legge secondo la quale si sarebbe sposata con il solo che fosse riuscita a batterla in corsa, ma mai nessuno era riuscito nell'impresa. Il cavaliere decide di tentare e «paga de la beltá del cavaliere, |

<sup>30</sup> Solo il FOFFANO, *Il «Floridante»...*, pp. 137-139, ha dato un sommario riassunto della trama dei 'canti dei cavalieri', fornendo qualche fonte: bretone per il canto XVIII (di cui discuteremo brevemente in seguito), ovidiana per il XVII (per altro suggerita dallo stesso Bernardo, che appella la donna protagonista la «nova Atalanta», come vedremo subito oltre) e da episodi dell'*Amadigi*: per quello della regina di Danimarca cita Briolanga (XXII 74 e segg.), mentre per il canto IX *Am* XI 32 e segg..

<sup>31</sup> Oltre ai 'nomi parlanti', credo che anche gli *incipit* dei canti valgano a connotare la storia e\o il cavaliere di cui si narrerà: rimando dunque a tali esordi nell'APPENDICE V; ma si veda anche *infra*, pp. 206-207.

lodandol sovra quanti avea vist'ella | nel regno Scoto e nel Britanno impero |  
 [...] ella l'accolse con gran cortesia, | forse nel cor, piú che nel volto, pia»:<sup>32</sup> il  
 fuoco d'amore comincia ad ardere in lei,<sup>33</sup> mentre un lieve sospetto avanza nel  
 suo animo:

Ordine dier (ch'allora il cielo ardea)  
 di far la prova lor l'altra mattina:  
 e perché tema d'esser vinta avea,  
*rise la giovinetta pellegrina;*  
*e se ben ragionando ella ridea*  
*quasi per scherno, fu certo indovina.*

[...]

Il lungo e caldo dí con giochi e feste  
 scacciâr le cure poi gravi e moleste.

[ma]

*Vari pensier ne la pudica mente*  
*de la fanciulla fanno aspra tempesta;*  
 or brama d'esser vinta ed or si pente,  
 né ferma in un desio molto s'arresta:  
 cosí nave, qualora austro e ponente  
 a quella parte la sospinge e a questa,  
 mai non s'acqueta, fin ch'al vincitore  
 vento non ubidisce il salso umore.

Un dubbio sol il *molle cor* le fiede  
 e non le lascia aver pace o riposo:  
 perché l'infamia teme e non si crede  
 ch'egli voglia da poi esserle sposo;  
*e sí questo timor ne l'alma eccede*  
*la forza del desio, che non è oso*  
*di far nel petto femminile e casto,*  
*contra invitta onestá, pugna o contrasto.*<sup>34</sup>

I due ballano insieme tutta la sera, ma lei non lascia trasparire nulla del suo sentire, dissimula celando l'amore dietro una onesta cortesia. Al sorgere dell'alba Floridoro e la «nova Atalanta» si presentano nella valle, e la descrizio-

<sup>32</sup> F/ XVII 26 4-6; 27 7-8.

<sup>33</sup> Alla descrizione accurata della bellezza di Floridoro (ott. 28) segue un'apostrofe alla donna (29-30): «Volgi, vergine bella, altrove gli occhi, | né gli affissar ne l'angelico viso: | ben vedi qual dolcezza e grazia fiocchi | dal sua soave innamorato riso; | e s'avien ch'un sua guardo il cor ti tocchi, | fia subito da lui vinto e conquiso. | Amore, ahi malaccorta! Amor t'aspetta | per far una leggiadra sua vendetta. || Fuggi, se sai che sarai lenta e tarda: | tu *solfo ed esca*, ed egli è ferro e foco, | e perché meglio il cor t'avampi ed arda, | Amor la fiamma accresce a poco a poco. | Ad or ad or la giovinetta il guarda | e sente nel mirar diletto e gioco; | ma presto renderá d'assenzio e fele | ogni suo dolce Amor empio e crudele».

<sup>34</sup> F/ XVI 31 1-6; 32 7-8 -34.

ne di lei ha qualcosa che ricorda la sensuale Armida al suo apparire, nel canto IV della *Liberata* per quell'essere coperta e «discoperta» insieme «dal bianco velo»:35

*Candido velo a pena ricopriva  
il delicato corpo agile e snello:  
forse in abito tal la casta diva  
solea cacciar per questo bosco e quello.  
Scopriva in parte, in un casta e lasciva,  
la tonda gamba e 'l piè gentile e bello,  
e dagli occhi spargea diletto e gioia  
atto a cacciar de' petti ogni lor noia.*

Ma, in quel «in un casta e lasciva» all'immagine di Armida si associa quella di Sofronia, ed anzi la «nova Atalanta» forse più a questa assomiglia: perché quel che in Armida è «arte e calcolo della “dissimulazione” volta a fini “disonesti”» e piena di malizia, «nel suo contraltare cristiano, la pudica Sofronia, che “sua beltà non cura”, appare ancora (seppur con qualche ambiguità) semplice “sprezzatura”. Ma il discrimine è davvero sottile, perché, se è vero che l'altera vergine “mirata da ciascun passa e non mira” e fa del velo uno strumento di pudicizia (“nel vel ristretta”) piuttosto che di malizia, tuttavia essa non nasconde le sue bellezze (“non coprì sue bellezze e non l'espose”) e cattura lo sguardo maschile con la sua *neglecta venustas*».36

I due si fronteggiano, ma lui

Giunse a la meta prima un solo passo  
di lei e, volto, in braccio se la tolse;  
e benché fosse affaticato e lasso  
per arra averne un dolce bacio ei volse:  
ella, più fredda che gelato sasso,  
de la sciagura sua molto si dolse;

**35** *G.L.* IV 29-32 e (leggermente mutata) *G.C.* V 31-33: «Argo non mai, non vide Cipro o De-  
lo | d'abito o di beltà forme si care: | d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo | traluce involta, or  
discoperta appare. | Così, qualor si rasserena il cielo, | or da candida nube il sol traspare, | or da la  
nube uscendo i raggi intorno | più chiari spiega e ne raddoppia il giorno. || Fa nove cresphe l'aura al  
crin disciolto, | che natura per sé rincrespa in onde; | stassi l'avarò sguardo in sé raccolto, | e i te-  
sori d'amore e i suoi nasconde. | Dolce color di rose in quel bel volto | fra l'avorio si sparge e si  
confonde, | ma ne la bocca, onde esce aura amorosa, | sola rosseggia e semplice la rosa. || Mostra  
il bel petto le sue nevi ignude, | onde il foco d'Amor si nutre e desta. | Parte appar de le mamme  
acerbe e crude, | parte altrui ne ricopre invida vosta: | invida, ma s'a gli occhi il varco chiude, | l'a-  
moroso pensier già non arresta, | ché non ben pago di bellezza esterna | ne gli occulti secreti anco  
s'interna».

**36** Cfr. S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 119-120.



*ma per non mostrar fuori il suo dolore  
rideva il volto e piangea dentro il core.*

La fine della gara era stata preannunciata, oltre che dagli interventi autoriali di Bernardo, da quell'attimo in cui lei lo guarda e se ne innamora, al punto da far pensare al lettore che sia stata proprio lei a determinare inconsapevolmente la sconfitta, avendola desiderata tra dubbi e paure, tentando la sorte nella speranza che lui la sposasse: e si pensi quanto simile sia questa incertezza a quella di Armida quando scocca la freccia contro Rinaldo per ucciderlo, nel XX della *Liberata*(63): «Sorse amor contra l'ira, e fè palese | che vive il foco suo ch'ascoso tenne. | La man tre volte a saettar distese, tre volte essa inchinolla, e si ritenne. | Pur vinse al fin lo sdegno, e l'arco tese | e fe' volar del suo quadrel le penne. Lo stral volò, ma con lo strale un voto | subito uscì, che vada il colpo a vòto».

E, ora che il timore della «nova Atalanta» si era avverato, il dubbio che lui decidesse di andar via ma pretendesse ugualmente il suo premio, ovvero la sua verginità, continuava a tormentarla; ma lui la rassicurò dolcemente, perché se la sua missione, il suo onore, il suo dovere di cavaliere non gli permettevano di rimanere al suo fianco e divenire suo sposo, quegli stessi ideali e oneri lo inducevano a rinunciare al dono che la legge gli concedeva, perché

Quel che la vostra legge or mi concede  
e ch'io giovine ancor forse desio,  
*nega vera virtù*, per cui si vede  
ch'atto saria d'uom dionesto e rio;  
*e se il tiranno senso il cor mi fiede,*  
*vuo' por con la ragion freno al desio,*  
che s'esservi marito non mi lice,  
a voi d'essermi amica si disdice.<sup>37</sup>

Lei, stupita e ammaliata dalla grandezza d'animo e dalla cortesia del giovane, nell'alterezza e volontà di castità che la caratterizza risponde:

E poi che la mia iniqua e dura sorte,  
di cui mi doglio e mi dorrò in eterno,  
non m'ha voluto voi dar per consorte,  
in cui tanto valor conosco e scerno,  
con cui mi pareria dolce la morte  
e lieta viverei sin ne l'inferno  
senza curar qual sia morte o periglio,  
prenderá la mia vita altro consiglio.

<sup>37</sup> F/ XVII 47.

[...]  
*Io vuo' lassar per voi lo stato e 'l mondo  
 e viver sempre in solitaria cella  
 con quel pensier, ch'ognor lieto e giocondo,  
 dipingerá la vostra imagin bella. –  
 Così dicendo, aperse ad un profondo  
 sospiro il petto, al pianto gli occhi, e quella  
 faccia tornò qual pallida viola,  
 a l'ombra nata in piaggia erbosa e sola.*

L'abbraccia il cavaliere e s'affatica  
 di sanar con parole il cor piagato:  
*ma indarno spende ogn'opra, ogni fatica,  
 ché ragion non admette un disperato;  
 né cosa ch'egli le promette e dica,  
 può lieto ritornare il cor turbato,  
 benché mostrò (ch'accorta era e prudente)  
 a' suoi conforti d'acquetar la mente.*

[...]  
 Parte il gentil campione, e seco porta  
 l'anima e 'l cor di questa disperata,  
 che pallida rimansi e semimorta,  
 talché la vita sua l'è acerba e ingrata;  
 e come il grave suo martír l'essorta,  
 nel gran campo dov'era al corso usata  
 fe' far un ricco tempio e un monastero,  
*e si coperse il crin di velo nero.*<sup>38</sup>

Altri due templi sono poi eretti nel *Floridante*, oltre questo e quello in memoria di Urgante: il Tempio della Castità, nel X canto, e quello della Penitenza, nell' XI. Quest'ultimo è costituito da mura cristalline attraverso le quali si scorge l'interno, e Silvano vi giunge richiamato da un lamento che recitava «tre volte miserere in suon dolente»: attraverso le mura osserva, non visto, le torture che due uomini infliggono ad un terzo, mentre un quarto stava inginocchiato davanti ad un mausoleo sul quale era dipinto un volto di donna. A lei si rivolgeva con la voce rotta dai singulti, riempiendo di quelle lacrime un vaso. Abbiamo già visto come questo rituale fosse tra quelli per purificarsi dalle pene di cuore nel Tempio dell'Amore, nel canto XV dell'*Amadigi*, dove numerosi sono i templi ed i giardini chiusi da mura trasparenti. Qui, però, tale rituale è l'omaggio che l'uomo rinnova quotidianamente alla sua amata insieme alla percosse inflitte all'altro, che con il suo inganno ne aveva determinato la morte. Attraverso le mura terse l'uomo racconta a Silvano la sua triste storia:

<sup>38</sup> *F*/XVII 50, 52-53; 58.

l'uomo frustato si era invagito della sua amata e, per averla, aveva ordito un intrigo con l'ancella di lei, facendosi introdurre nel suo letto; e la donna, nel buio della notte, gli si era concessa liberamente credendolo l'amato, accorgendosi dell'inganno troppo tardi:

Non cosí foco, lá 've l'aura spira  
la fiamma, inalza e cresce d'ora in ora,  
*come in lei cresce il duol, lo sdegno e l'ira  
che di dentro la rode e l'addolora.*  
sen ride il traditor, mentre sospira  
la misera, onde *piú s'ange ed accora,*  
*e quant'ei cerca d'acquetarla, tanto*  
*a l'alma aggiunge affanno, agli occhi pianto.*

Si parte alfin, cosí lieto e superbo  
come di gran vittoria il cavaliere;  
*non gli puot'ella al suo partir dir verbo*  
per tema ch'ebbe del paterno impero,  
*ma, rinchiudendo dentro il duolo acerbo,*  
*s'immerse tutta in un crudel pensiero,*  
*risoluta con cor costante e forte*  
*per pena del su' errar, darsi la morte.<sup>39</sup>*

E si ucciderà, infatti, per mantenere integro il loro amore macchiato e vilipeso, mostrandoci una figura femminile altrettanto risoluta e coraggiosa, ma ben diverse dalle altre due: una donna che si consuma nel silenzio, che purifica la rabbia facendo oltraggio su se stessa, divenendo da vittima carnefice di se stessa, nell'impossibilità di avere giustizia.

Un'altra storia di prepotenza ed inganno, cui si intreccia il tema della gelosia, è quella narrata dall'amico di Isanio<sup>40</sup> ad Aronte, nel canto XIV, dove le parti tra uomo e donna si ribaltano perché qui è lui a chiudersi nel silenzio e nella solitudine, in un modo molto simile ad Amadigi-Beltenebroso (*Am* XXXIX e segg.): un uomo malvagio ed astuto, invaghitosi della donna di Isanio, riesce a convincerla che lui non le fosse fedele:

Subito *da la parte oscura e cava,*  
ove ave albergo ogni furia infernale,  
*venne la gelosia crudele e prava,*  
che i cori umani sí sovente assale;  
ed attoscò l'amore e spense il foco,  
sí che in oblio quel pose a poco a poco.

<sup>39</sup> *F/*XI 36-37.

<sup>40</sup> Isanio è, nell'*Amadigi*, il governatore dell'Isola Ferma (cfr. *Am* XXXVI 22).

Il misero, che lei amava tanto  
 ch'amar non si può più da l'uom la vita,  
 ogn'opra fece per mostrarle quanto  
 a torto fosse la sua fé tradita  
 e, *non possendo, con sospiri e pianto*  
*sfogò la doglia sua grave infinita,*  
 mentre che Cinzia con la treccia bionda  
 sei volte si mostrò vaga e rotonda.<sup>41</sup>

Si rifugia dunque nelle «umide grotte» a pingere e sospirare il suo dolore, e lì l'amico l'aveva trovato il giorno precedente, richiamato dai lamenti.

Mi trassi l'elmo e dissi: – Isanio mio,  
 chi t'ha condotto a questo stato rio? –

Ei la voce conobbe e 'l caro aspetto  
 ed alzatosi in piè contra mi venne:  
*tutto tremante io me lo strinsi al petto*  
*e 'l volto gli baciai, ma tosto svenne*  
 perché, quasi lo scacci il fiero affetto,  
 fuggì lo spirto e tardi a lui rivenne;  
*e così 'l tenni ne le braccia tanto,*  
*ch'al fine aperse i languid'occhi al pianto.*

*Volse, ma non poté, formar parola,*  
 che 'l frequente singulto l'impediva,  
 o qual di vaso ch'abbia angusta gola  
 esce l'acqua stillando, a pena usciva;  
 pur disse al fin piangendo questa sola,  
 che 'l cor m'aperse, e non so com'io viva:  
 – Ahi donna ingrata! – *E qui fece i suoi lumi*  
*due vivi fonti, anzi due larghi fiumi.*<sup>42</sup>

Dopo ciò l'amico aveva cercato la donna per ucciderla e, trovatala, era sul punto di farlo quando era arrivato Aronte. Ma lei, nel sentire questo racconto, urlò che Isanio era morto, che erano tutte menzogne ed Aronte, «che saggio era e prudente»,<sup>43</sup> propose di condurre la donna nella grotta, da Isanio.

Giunsero tosto a la spelonca e *intenti*

<sup>41</sup> F/ XIV 11-12.

<sup>42</sup> F/ XIV 20 7-22.

<sup>43</sup> La prudenza è la virtù che caratterizza Aronte: nella successiva parte del canto egli, infatti, ricompone un dissidio che stava per terminare nel sangue, proponendo di sottrarre a sorte il nome del cavaliere che avrebbe potuto sposare la donzella. In entrambe le vicende, dunque, evita una morte con la diplomazia e la prudenza.

*stettero un breve spazio ad ascoltare  
con gran pietate i duri alti lamenti,  
onde risuona l'antra insino al mare,  
di quel meschin che diceva: – Ombre e venti  
che vedete ed udite il mio penare  
e 'l mio languir, date udienza insieme  
a le dolenti mie parole estreme.*

Muoio per contentar d'un'empia fiera  
la nova crudeltate e muoio a torto,  
ché se fede fu mai salda e sincera  
in cavaliere da l'ocaso a l'orto,  
stata è la mia; ma s'ella vuol ch'io pera,  
io pur morrò; ma poi che sarò morto  
l'ameran anco chiuse in sepoltura  
la polve o l'ossa e intorno l'ombra oscura.

*Abi donna ingrata, in che t'offesi io mai,  
se non per troppo amarti? È la mercede  
questa che giustamente io pur sperai  
d'aver del mio amor vero e de la fede?  
Abi cruda donna, non è sazia omai  
la tua voglia ostinata? Amor se 'l vede,  
che meco stassi e mai da me non parte,  
ch'altra non ebbe e non avrà in me parte.*

*Ma che per troppo amarti abbia a morire  
privo de l'amor tuo è 'l mio tormento:  
che s'io potessi la vita finire  
con buona grazia tua, morrei contento.  
Ma del tuo sdegno tanto è quel martíre,  
che ne l'alma ad ogni ora io provo e sento,  
che mille volte il dí muoio e rinasco,  
e sol di noia e di dolor mi pasco.*

E già son giunto a quell'estremo passo  
che finirá il suo sdegno e la mia vita,  
ché non può il corpo tormentato e lasso  
sostener la virtù da me fuggita.  
Vi lasso, amici miei, madre, vi lasso:  
la mia favola breve è già fornita.–  
*Cosí dicendo, pallido ed essangue  
in terra cadde, ove sospira e langue.*<sup>44</sup>

Nel sentir questo la donna, fredda ed incattivita fino ad allora, comprende l'estremo errore che aveva compiuto ed il raggiro di cui si era fatta complice per troppa gelosia e poca fiducia in Isanio, e

sospirando dicea: - Caro mio bene,  
dunque a torto t'ho io, misera, ucciso?  
T'ho ucciso io? Ed or fra tante pene  
io non posso morire? *Abi infelice,*  
*che, potendo, non volli esser felice.*

*Apri quest'occhi,* che già furo un sole  
su le tenebre mie, quest'occhi ov'io  
riposte avea le mie speranze sole,  
i miei veri dilette e 'l bel desio;  
*odi l'ultime mie meste parole,*  
ch'al tuo cor fan l'essequie ed al cor mio,  
ch'or ora m'aprirò con questa mano,  
se non può tanto il duolo acerbo e strano.

*Odimi Isanio,* e torna in vita tanto  
che tu possi veder la tua vendetta;  
accogli il caldo ed angoscioso pianto  
che riversa dal cor la tua diletta;  
e se pur tardo a seguitarti alquanto,  
non andar solo, e questa anima aspetta  
che s'apparecchia di venir con teco,  
o suso in cielo o in loco oscuro e cieco.-

*Cosí detto baciollí i lumi e 'l volto*  
*e di lagrime amare gli consperse,*  
ond'ei, sí come da gran sonno sciolto,  
dopo un alto sospiro gli occhi aperse  
e vedendo quel viso, amato e scolto  
ne l'alma, sí dolente, nol sofferse [...].<sup>45</sup>

Gli promette dunque il suo cuore pregandola di farlo suo per sempre, perdonandola per tutto il dolore e le pene inflittele. E se lui era svenuto per quel tormento, in lei fu la felicità a fare

quel che non poté il dolore:  
*perdé i sensi, la vista e la favella*  
e del bel viso il natural colore,

Piangeva Isanio d'allegrezza e *in braccio,*  
*com'era tramortita, se l'accolse,*

*e 'l volto freddo, piú che neve o ghiaccio,  
baciò piú volte e questo frutto colse  
di cotante sue pene: al fin d'impaccio  
dov'Amor la teneva, ella si sciolse,  
e trovandosi in grembo al suo diletto,  
s'empie di gioia e di dolcezza il petto.<sup>46</sup>*

Si noti come in questo canto mutino i sentimenti della donna: da freddi, indispettiti, crudeli nella convinzione del torto subito, determinati quindi dall'ira e dalla gelosia nei confronti dell'uomo, all'ira verso se stessa ed alla volontà di darsi la morte, dall'intenerimento alla dolcezza e la gioia finale dopo il perdono, del quale sembrava non sentirsi degna. Questo trascolorare ha qualcosa che ricorda l'iter sentimentale di Armida ed i suoi mancamenti<sup>47</sup> quando sorprende Rinaldo sul punto di abbandonarla, e «forsennata gridava» passando dall'odio all'amore, dalla volontà di seguirlo in battaglia e farsi sua serva, all'odiare se stessa, «l'esser reina e l'esser viva | e l'esser nata mai», fino ad arrivare ad invocare «con lingua orrenda deità d'Averno».<sup>48</sup> E poi ancora quando, nell'ultimo canto della *Liberata*, è sul punto di darsi la morte affinché «sani piaga di stral piaga d'amore, | e sia la morte medicina al core» (XX 125 7-8), ed «ella cadea quasi fior mezzo inciso» (128 5) tra le braccia di Rinaldo sopraggiunto all'improvviso; e lui gli manifesta il suo amore, ma lei non gli crede (come la donna non aveva creduto ad Isanio) e lui la prega: «Mira ne gli occhi

<sup>46</sup> *F/XIV* 45 2-5 - 46.

<sup>47</sup> E per “mancamenti” intendiamo sia gli svenimenti che l'impossibilità a proferir parola: *G.L.* XVI 51 3: «Vocea piú dir, ma l'interruppe il pianto»; 61 5-8: «Or qui mancò lo spirito alla dolente, | né quest'ultimo suono espresse intero; e cadde tramortita e si diffuse | di gelato sudore, e i lumi chiuse». Si rivedano poi le numerose parti marcate dal corsivo nei precedenti brani, ma soprattutto i mancamenti di Aspasia (*XV* 66 5-8): «Né piú dir puote, ché la doglia ria | la lingua le legò; sí che, perduto | il color, cadde piú fredda che ghiaccio | Al caro amante tramortita in braccio»; di Isanio (22 1-4): «Volve, ma non potè fermar parola [...]» 36 7-8: «Così dicendo, pallido ed essangue | in terra cadde»), ma anche quello dell'uomo nel Tempio dell'Ingratitudine, quando si appresta a leggere la lettera dell'amata a Silvano (*XI* 40 3-41 2): «E non possendo porre al pianto freno, | de le lagrime sue la riga e bagna: | di leggerla provò, ma il gorgo pieno | del duolo suo, che intorno al cor si stagna, | s'inalzò sí che tolse ne la gola | a la voce la strada e la parola. | | Tre volte si provò, tre volte Amore | l'opresse col martír noioso e grave». Molti sono poi gli svenimenti della donna e dell'uomo protagonisti del canto X, perfettamente speculari (e che vedremo meglio poco oltre): 95 1: «Cadde il ferro di mano alla meschina»; 96 1: «Cadde in quel punto al giovinetto il core»; 96 7: «Cadd'egli ancora tramortito, esangue», 99 7: «ma cadde la donzella tramortita»: si ricordi quindi la morte di Gildippe ed Odoardo nel XX della *Liberata* (ott. 100): «così cade egli, e sol di lei gli duole | che 'l Cielo eterna sua compagna fece. | Vorrian formar né pòn formar parole, | forman sospiri di parole in vece: | l'un mira l'altro, e l'un pur come sòle | si stringe a l'altro, mentre ancor ciò lece; | e si cela in un punto ad ambi il die, | e congiunte se 'n van l'anime pie».

<sup>48</sup> *G.L.* XVI 40-75.

miei, s'al dir non vuoi | fede prestar»: e lei, la maga, gli si consegna come la Vergine Maria: «Ecco l'ancilla tua».

Il patetismo della scena di Isanio ha poi qualcosa che ricorda l'episodio di Licasta ed Agelao nell'*Amadigi*, che analizzeremo nell'ultimo capitolo cercando di mettere a fuoco come l'approfondimento della «tematica dei sentimenti» sia comune a padre e figlio, ed interrogandoci in cosa consista, testualmente, la via aperta da Bernardo alla sensibilità di Torquato nel delineare «mossi profili d'anima».49 Per ora anticipiamo, citando l'illuminante saggio di Roberto Agnes, che «l'appassionata emotività e la squisita sensibilità tassiana non bastano da sole a spiegare l'importanza assunta nella *Gerusalemme* dalla descrizione dei sentimenti [...]. Infatti, quel clima di accentuazione patetica riceve proprio da Bernardo un decisivo impluso. Intenerimenti lacrimosi, penosi struggimenti, insanabili lacerazioni prodotte ora da quei ricongiungimenti insperati, ora da quelle lontananze dolorose, ora da quelle morti immature che nella tradizione del poema sono i punti di passaggio di ogni vicenda d'amore, abbondano nell'*Amadigi* e ne formano la nota dominante. Ma Bernardo, sviluppando tutta un linguaggio e tutta una fenomenologia dei sentimenti (che condizionerà in vario modo l'espressione tassiana, ed esigerà da parte nostra, in altra occasione, un esame più specifico) riserva una particolare funzione a quella che si potrebbe definire l' "oratoria d'amore" [...] con un'eccezionale prevalenza del discorso sulla narrazione [...]: quasi lo straripamento dei sentimenti in un flusso incontenibile di parole».50

Ora, tale straripamento, questo "trapassare il convenevole, pur avendolo ricercato convenevolmente"51 è un'altra nota dominante in Bernardo; ma, cogliendo uno spunto fornito da Agnes vorrei riportare un'altra lunga citazione, questa volta dall'*Amadigi*, ovvero il lamento di Corisanda abbandonata, per metterlo a confronto con l'appena citato passo dell'ira di Armida nel XVI della *Liberata*:52

Sanaro i cavalier; ma la donzella

49 Entrambe le definizioni sono riprese da R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata»...*, p. 138-39.

50 *Ivi*, p. 139.

51 *Apologia...*, p. 418, ed *infra*, p. 101.

52 *Ivi*, p. 140: l'autore (che, a quanto mi risulti, non ha poi dato alla luce l'«esame più specifico» annunciato) rintraccia una corrispondenza tra il lamento di Armida (XVI 40 1) e quello di Corisanda (*Am* XXXV 57-64) attraverso l'espressione «qual forsennata», comune ad entrambe. Ma la corrispondenza va ben oltre, e da questo nasce la necessità di riportare il passo per intero. Citerò in corsivo le riprese testuali, fornendo l'espressione analoga, o simile, o affine per contenuto in nota.



inferma ed egra e più che mai dolente,  
 rea la sua sorte, il suo destino appella  
 maligno e dispietato, poi che sente  
 de l'amara partita la novella.  
 Floristan prega: supplica umilmente  
 Galaor, se lor cal de la sua vita  
 ch'al quanto allunghi la crudel partita.

Com'ottener nol può, *qual forsennata*  
 torna al pianto, a singulti, a le querele,  
*grida, piange, sospira, et insensata*  
*quant'ebbe dolce mai, sparge di fele:*  
 non vede cosa più che le sia grata;  
 non prende cibo, o dorme; anzi crudele  
 a se stessa e *rubella*, si percuote  
 il bianco petto e le purpuree gote.

Poi che gli incanti, le preghiere, e i voti  
 fatti divotamente a i santi, a Dio  
 nulla giovar e fur d'effetto voti,  
*ella, che serva è già del suo desio,<sup>53</sup>*  
*tenendo il volto e i vaghi lumi immoti,*  
*che versano ad ogn'ora un caldo rio,<sup>54</sup>*  
 del caro amante si lamenta e duole  
 con flebil voce, quasi in tai parole:

– *Crudel,<sup>55</sup>* se quella inviolabil fede  
 che'n presenza d'amor mi promettesti  
 non ti ritiene in questa lieta fede,  
*tengati almen queste lagrime, questi*  
*sospir, tengati il duol, ch'ogn'hor mi fiede<sup>56</sup>*  
 con segni sì apparenti e manifesti:  
*che se più ch'una tigre empio non sei<sup>57</sup>*  
 dovresti aver pietà di martir miei.

*Me lasci, me crudel fuggi, che'n preda*

<sup>53</sup> Cfr. *Fl XV* 27 7-8 (*infra*, p. 220).

<sup>54</sup> *G.L. XVI* 51 3: «Volea più dir, ma l'interruppe il pianto che | qual fonte sorgea d'alpina pietra». Si veda, in questo capitolo, la nota 47.

<sup>55</sup> *G.L. XVI* 59 1: «Vattene pur, *crudel*, con quella pace che lasci a *me*, vattene, iniquo! | *Me* tosto [...]».

<sup>56</sup> Si riveda il lamento di Aspasia nel tentativo di trattenere Costante, in particolare le ottave 65-66 del canto XVI (*infra*, p. 224).

<sup>57</sup> *G.L. XVI* 57 2-4: «te l'onda insana | del mar produsse e 'l Caucaso gelato, | e le mamme allattàr di *tigre* ircana». Ma si noti come nelle parole di Armida risuoni l'odio, l'orgoglio ferito, la malizia tutta femminile della bella e superba strega innamorata.

*t'ho dato il regno, e la vita, e l'onore;*<sup>58</sup>  
 or che cocente ed amorosa teda  
 m'arde per *te* con le sue fiamme il core?<sup>59</sup>  
*Me fuggi;*<sup>60</sup> ahi lassa! Or chi sia mai che creda  
 che nel tuo duro petto alberghi amore?  
*ma se pur fuggir vuoi, lascia almeno meco*  
*l'anima e'l cor che te ne porti teco.*<sup>61</sup>

*Deb s'alcuna pietà ti scalda il petto;*  
*il petto, per mio mal freddo e gelato,*<sup>62</sup>  
 per non turbar la pace e'l mio diletto  
 fa forza al mio destino empio ed ingrato.  
*Menami teco,*<sup>63</sup> che per suo dispetto  
*non mi curo cangiar fortuna e stato;*<sup>64</sup>  
 e pormi a così lunga, aspra fatica  
*pur che serva ti sia, se non amica.*<sup>65</sup>

*Io verrò teco, ovunque il sole ardente*  
 con più cocenti raggi arde il terreno;  
 ovunque l'Orsa col suo lume argente  
 frena col ghiaccio il superb'Istro, e'l Reno:  
*ti servirò, per donna o per servente,*<sup>66</sup>  
 a l'orror de la notte, al ciel sereno;  
*nè fia periglio ov'io teco non sia*  
*vie più contenta,*<sup>67</sup> ch'a la patria mia.

Così dicea la misera, ma in vano

<sup>58</sup> G.L. XVI 45 1-4: «Nacqui pagana, usai vari aromenti | che per me fosse il vostro imperio oppresso; | *te* perseguii, *te* presi, e *te* lontano | da l'arme trassi in luogo ignoto e strano».

<sup>59</sup> G.L. XVI 46 4-8: «empia lusinga certo, iniquo inganno, | lasciarsi còrre il virginal suo fiore | far de le sue bellezze altrui tiranno, | quel ch'a mille antichi in premio sono | negate, offrire a nuovo amante in donob».

<sup>60</sup> G.L. XVI 58 2: «S'offre per mio, mi fugge e m'abbandona».

<sup>61</sup> G.L. XVI 40 1-4: « Forsennata gridava: - O tu che porte | parte teco di me, parte ne lassi, | o prendi l'una o rendi l'altra, | o morte dà insieme ad ambe!».

<sup>62</sup> G.L. XVI 52 1-3: «Non entra Amor a rinovar nel seno, | che ragion congelò, la fiamma antica: | v'entra pietate in quella vece almeno». Questi versi, riferiti a Rinaldo, e ben diversi da quelli dell'*Amadigi* nel concetto espresso, rinviano però alla medesima antitesi tra caldo e freddo.

<sup>63</sup> G.L. XVI 48 5: «*Me* fra l'altre tue spoglie il campo veda»; 49 5: «*Te* seguirò».

<sup>64</sup> G.L. XVI 50 1: «Sarò qual più vorrai, scudiero o scudo».

<sup>65</sup> G.L. XVI 53 6: «né serva tu, né tu amica sei».

<sup>66</sup> G.L. XVI 49 3-4: «al titolo di serva vuol portamento accompagnar servile».

<sup>67</sup> G.L. XVI 49 5-6: «*Te servirò*, quando l'ardor più ferva | de la battaglia, entro la turba ostile».

spargea le voci al sordo mare, a i venti.<sup>68</sup>  
 Quanto può la consola Floristano  
 con lusinghe, promesse e giuramenti:  
ma non può la ragione un petto insano  
con parole sanar,<sup>69</sup> anzi in tormenti  
*cresce tanto ad ogn'or, quanto più intende*  
*la risposta contraria che l'offende.*<sup>70</sup>

E' vivo già in Bernardo «un non so che d'inusitato e molle», al quale però non si accompagna «un non so che del fiero e dell'orrendo»,<sup>71</sup> producendo quegli accesi contrasti tipici della miglior corda eroica di Torquato. Ma la presenza di Bernardo si materializza tra le righe del figlio in maniera in verità neanche troppo dissimulata, come speriamo di dimostrare in questi ultimi capitoli del nostro studio.

Tornando ora al *Floridante* ed ai 'canti dei cavalieri' vediamo che ancora una storia di prepotenza è quella del canto di Icasto, il XVIII, presente già nel codice Marciano con minime differenze rispetto la redazione a stampa: ne forniamo un breve riassunto perché poco interessante dal punto di vista poetico. Icasto è accolto in una casa azzurra con le mura dipinte raffiguranti la battaglia di Lisuarte contro Cildadano (scontro cardine dell'*Amadigi*), ma ben presto si accorge dello sguardo terribilmente triste del cavaliere che lo ospita e gliene chiede la ragione:

*Amai ne' miei primi anni, ed amo ancora*  
*ed amerò, donna fedele e pia,*  
*sin che lo spirto e l'alma in me dimora,*  
*più che la luce e che la vita mia:*  
*arsi per lei, per me ella ardea ancora,*  
*e felice ciascun di noi sen già,*  
*ch'ambo reggea con un sol freno amore,*  
*cangiando albergo l'uno e l'altro core.*

Erano in procinto di sposarsi quando Ascaleone, innamorato di lei, la rapisce con la forza, risparmiandole la violenza per l'amore che le portava. In

<sup>68</sup> Si ricordi anche la reazione di Rinaldo, che respinge la mano di lei perchè «in lui trova impedita Amor l'entrata, | il lagrimar l'uscita» (*G.L.* XVI 51 7-8).

<sup>69</sup> Lo stesso concetto troviamo espresso in *F/XI* 59 1-3: «ma sparse indarno le parole al vento, | che ragion non ammette animo infermo, | anzi rese maggiore il suo tormento».

<sup>70</sup> *G.L.* XVI 56 5-8: «Ella, mentre il guerrier così le dice, | non torva loco, torbida, inquieta; | già buona pezza in dispettosa fronte | torva riguarda, al fin prorompe all'onte».

<sup>71</sup> *G.L.* II 37 3; *Rin* VII 9 2.

tutti i modi egli aveva tentato di sottrargliela, sfidandolo anche in battaglia: aveva però perso ed era stato risparmiato dalla morte (che egli agognava per il non poter vivere senza di lei), per intercessione del re. Lei, però, era riuscita a farsi promettere da Ascaleone che per altri sei mesi si sarebbe battuto con qualunque cavaliere si fosse presentato in sua difesa, lasciandola libera se fosse stato battuto: erano passati già cinque mesi, ma lei era ancora nelle sue mani. Icasto decide di lottare per loro e vince Ascaleone, permettendo finalmente le nozze tra i due.

Sempre con delle nozze si conclude il canto IX, che narra ancora una storia d'amore impedito con la prepotenza e che, come notano il Foffano ed il Catalano, potrebbe aver influenzato l'episodio di Olindo e Sofronia nel II della *Liberata*.<sup>72</sup> Lampadaro incontra sul cammino una donna che gli chiede aiuto per salvare la sorella e l'amante, tenuti prigionieri da un uomo malvagio che si era invaghito della donna, tentando di estorcere con la violenza, il ricatto e la «forza quel che dargli ella non vuole».<sup>73</sup>

E spesi prieghi molte volte in vano  
per far lei al suo amor serva e soggetta,  
*di fiero sdegno e di furore insano*  
*l'animo tutto volse a la vendetta:*  
e fatto fare entro un angusto piano,  
presso al palagio suo, con molta fretta,  
questa mattina una fornace ardente,  
vi fe' condur la donna e l'innocente.

*E fattili legare a un arbuscello,*  
di nuovo a pregar lei volse il pensiero;  
ma, trovando il suo cor sempre rubello,  
cominciò a minacciare il cavaliere  
di farlo gittar tosto in mezzo a quello  
ardente foco e piú che pece nero,  
s'ella non consentia alle sue voglie  
prima che 'l sol de' suoi raggi si spoglie.

A questo punto il discorso diretto della sorella (iniziato all'ottava 15) si frange nel riportare le parole dei due amanti: prima l'altero coraggio di lui, che

<sup>72</sup> F. FOFFANO, *Il «Floridante»...* p. 139; A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 241. Il Foffano, in verità, aggiunge che tale episodio è lo stesso accennato in *Am XI 32* e segg., ma qui Lucina narra a Mirinda le sue origini: nata dall'amore illegittimo di Perione, era stata sottratta dalla culla da un'aquila scesa dal cielo, ed allevata nei boschi tra le fiere... dunque, casomai, un'analogia sarebbe tra questo episodio ed il racconto di Arsete delle origini di Clorinda. Non sono riuscita a trovare, invece, il luogo dell'*Amadigi* cui allude il Foffano.

<sup>73</sup> *F/ XI 19 2.*

non si piega al ricatto e dichiara di preferire la morte all'oltraggio di lei, perché «questa fia | morte a me vita e maggior gloria mia» (ottave 24-25); a queste parole

*Si morse di furor il fier le rabbia  
e schiumoso divenne a guisa d'orso  
cui fitto il cacciator astuto gli abbia  
l'acuto spiedo nel velluto dorso;  
e spinto da lo sdegno e da la rabbia,  
come predace can gli dia di morso;  
poi, fattolo spogliar subito ignudo,  
battere il fe' da un uom spietato e crudo.*

E la donna, che non può sostenere questa vista, comincia ad urlare contro di lui di rivolgere il ferro in lei, che sola gli aveva fatto offesa, per poi teneramente parlare all'amante, persuadendolo ad affrontare insieme la morte (28-30):

– *Diletta  
e cara anima mia, dolce sostegno  
di questa vita, ecco che 'l tuo dolore  
sento nell'alma e nel mio proprio core.*

So che maggior tormento il tuo saria  
vedermi in braccio a questo fero scita;  
so che ben mille volte il dí morria  
l'anima tua, se pur ha corpo e vita:  
*moriamo ambo contenti e così fia  
in ciel la tua con la mia alma unita,  
perché d'altri che tua esser non voglio  
e perciò di morire io non mi doglio – .*

A sentir questo l'altro non riesce davvero più a contenere la rabbia, e si rivolge a lei chiamandola per la prima volta per nome:

– Flavilla, a dar a te mi serbo  
pena maggior, ma vuo' prima costui  
mandare in tua presenza a' regni bui.

E poi ch'avrò fin dato al mio desio,  
teco per forza e tuo malgrado darti  
voglio a quanti son servi al voler mio,  
e di mille garzon bagascia farti.  
Ed ella : – *Io so che la pietá di Dio  
tanto di forza non vorrá lasciarti:  
e pur se 'l corpo fia da te macchiato*

*l'animo mio sarà netto e purgato.*<sup>74</sup>

E ancora l'amante si rivolge all'amata, e l'amata a l'amante, consigliandogli di seguire «il voler di quel destino | che t'ha determinato un duol sì amaro»<sup>75</sup> ed assicurandogli che se «viva tua son stata, tua sarò morta».

Durante tutto questo racconto Lampadoro e la sorella cavalcavano verso il luogo in cui era la fornace: poi un grido di donna e del nero fumo alzarsi al cielo «con le faville in parte accese e spente» (ancora suono ed immagine a richiamare il cavaliere; ed il colore dell'immagine è lo stesso della Selva perigliosa, ma anche lo stesso che apre il XIII della *Liberata*, tra il nero dei residui dell'incendio appiccato da Clorinda ed Argante ed i bagliori dei ceppi ancora ardenti); subito dopo il comando del malvagio di gettare entrambi gli amanti nel fuoco, la lotta di Lampadoro,<sup>76</sup> l'uccisione dell'empio, l'abbraccio tra le due sorelle, tra gli amanti, le nozze finali.

Se, dunque, questo episodio ha forti analogie con quello di Olindo e Sofronia (con l'ovvio distinguo che il tema eroico della fede, della giustizia divina e celeste, dell'immolare se stessa per il proprio popolo cristiano non tange affatto la scrittura di Bernardo, cui interessa solo l'amore), la figura femminile di Sofronia ha invece un intenso legame con la protagonista del canto successivo a questo, il X, che in certi momenti ha anche alcuni tratti di Erminia, soprattutto per quel che concerne la lotta interiore tra Amore ed Onore:<sup>77</sup> siamo nel canto di Cleante e del Tempio della Castità, presente già nel codice Marciano

<sup>74</sup> F/IX 31 6-32.

<sup>75</sup> E questo richiamo al destino ed alla volontà divina, nonché la forza morale della donna che non teme di fronte alla morte, nella convinzione che questa sola possa essere la giusta scelta, ricorda l'ammonimento e l'atteggiamento di Sofronia in *G.L.* II 36. Rispetto a questa scena, però, la posizione di Flavilla è più simile a quella di Olindo, che si immola per amore, mentre Sofronia lo fa per evitare la strage di cristiani che altrimenti seguirebbe. Ma soprattutto la tempra d'animo di lei ha qualcosa di fortemente analogo al silenzio di Sofronia: si ricordi quando Clorinda vede i due amanti «stretti al alo stesso; e vòlto | è il tergo al tergo, e'l volto ascoso al volto» (*G.L.* II 32 7-8): «Mira che l'un tace e l'altro geme, | e più vigor mostra il men forte sesso», e «pur maggior sente il duol per chi non duolse, più la move il silenzio e meno il pianto» (*G.L.* II 42 3-4; 43 3-4).

<sup>76</sup> Ecco, dunque, un altro 'nome parlante', al pari di Flavilla: quest'ultimo compare già nell'ultima pagina del codice Marciano, tra i «Nomi da porre nel *Floridante*», e si potrebbe pensare che fin da allora Bernardo avesse un'idea sulla trama della storia di cui sarebbe stata protagonista.

<sup>77</sup> Abbiamo sottolineato, però, come anche la «Nova Atalanta» del canto XVII abbia alcuni aspetti riconducibili a Sofronia: si veda *infra*, p. 227.

con poche differenze rispetto alla redazione a stampa, e quindi quasi integralmente riconducibile alla mano di Bernardo.<sup>78</sup>

Cleante incontra uno scudiero che si lamenta e duole per l'avversa sorte del suo padrone, che era stato condannato a morte dalla donna per cui ardeva d'amore: ella era la sacerdotessa del tempio della Castità, che a dispetto della sua bellezza e nobiltà aveva istituito una legge «spietata e fella»: «che chi d'amor parlale ardire avesse | in pena de la testa allor cadesse». Ma nonostante questo lui le era sempre al fianco e quando i loro occhi si incontravano

*sospirava talor, veniva manco,  
e negli atti il mostrava e nel semblante,  
ond'ella ben s'avede, e pur s'infinge,  
ch'Amor in lui mille color dipinge.*<sup>79</sup>

Né le dispiace, ancor ch'aggia la mente  
sí rubella ad Amore e sí gelata,  
*e la sua legge riprende sovente,  
e dura la chiamava e dispietata:*  
il mirava talor sí dolcemente  
e con la vista di pietá sí ornata,  
che 'l misero, se ben paventa e teme  
de la sua cruda legge, *ha qualche speme.*

Ma non è ver ch'amore a nullo amato  
perdoni, poi ch'a lei non arse il core.  
Il cavaliere infine, in preda dato  
al senso già tiranno, al suo dolore,  
un giorno, ch'ella il fe' lieto e beato  
con la dolcezza d'un guardo d'amore,  
pien di timor: – Mercé, disse, vi chero –  
e le fe' manifesto il suo pensiero.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Si veda *infra*, cap. IV, paragrafo 1, cap.VI, pp. 260-61 (relativamente alle ottave encomiastiche introdotte da Torquato), ma soprattutto l'APPENDICE I, della quale proporrei la lettura integrale, perché questo è a mio avviso il canto più bello del *Floridante*.

<sup>79</sup> Si ricordi l'ottava in cui Torquato dipinge, con icastica e concisa forza, l'amore di Olindo verso Sofronia, e si noti quanto simile sia l'atteggiamento di lei a quello della sacerdotessa, e quanto differente quello di lui da Olindo nella manifestazione dei propri sentimenti, ma analogo nel servire la donna pur non corrisposto: lui, però, nutre qualche speranza per le fuggitive occhiate di lei, mentre Olindo nel più sofferto silenzio «tanto amò la non amate amata» (*G.L.* II 16): «Colei Sofronia, Olindo egli s'appella, | d'una cittate entrambi e d'una fede. | Ei che modesto è sì com'essa è bella, | brama assai, poco spera, e nulla chiede; | né sa scoprirsi, o non ardisce; *ed ella | o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede.* | Così fin ora il misero ha servito | o non visto, o mal noto, o mal gradito».

<sup>80</sup> *Fl* X 10 5-12.

Ma lei, mossa dall'orgoglio, dall'onore, dalla ferrea e gelida volontà di non mancare alla parola data a se stessa ed alla legge da lei stabilita, lo fa prendere dai suoi seguaci e rinchiudere in cella, in attesa della sentenza mortale che sarebbe venuta il giorno seguente. Ciononostante

*Vari pensier facean fiero contrasto  
ne la feminea mente: e l'un chiedea  
giustizia ognor, ch'era pudico e casto;  
l'altro pietá, che d'amor tutto ardea.  
Lo cor anco non era in tutto guasto,  
dal velen amoroso, e non sapea  
in qual parte inchinarsi, onde vacilla  
e quasi ondeggia tra Cariddi e Scilla.*<sup>81</sup>

Cleante decide di salvare l'uomo, mentre la donna aveva fatto portare l'uomo nel suo palazzo «ov'a vederlo già fuor d'ogni usanza», e dove lui tentava di pregarla con parole «*ch'umiliata | avria una tigre ed un crudel serpente*»: ma lei «non poteva inchinar la dura mente».

Pur che si conoscea che già il veleno  
dolce d'amor beveva a poco a poco,  
*e che nel femminil gelato seno  
ad arder cominciava un lento foco;*  
ch'ella il mirava con un guardo pieno  
d'amorosa pietá, né per ciò loco  
voleva dar a la pietá lo sdegno:  
il che vedesi aperto a piú d'un segno.

Faceano questi duo nel *molle core*  
de la gentil donzella una gran guerra;  
ed eran lor padrini *Amor e Onore*,  
tal ch'ora l'uno ed or l'altro s'atterra:  
avevano ambodue forza e valore

<sup>81</sup> *F/X* 14. Si ricordi a questo punto (e si veda anche la citazione successiva) quando Erminia, nel VI della *Liberata*, teme per la vita di Tancredi, poco prima di decidere di indossare le armi di Clorinda ed andarlo a cercare (69 5-77: riporto solo i brani per noi significativi fino all'ottava 73): «si che per l'uso *la feminea mente* | sopra la sua natura è fatta ardita, | e di leggier non si conturba e pave | ad ogni imagin di terror men grave. || Ma piú ch'altra cagion, dal *molle seno* | sgombra Amor temerario ogni paura, || [...] pur se non de la vita, avere almeno | de la sua fama dée temenza e cura, | e fan dubbia contesa entro al suo core | duo potenti nemici, *Onore e Amore*. | | *L'un così le ragiona*: “O verginella, | che le mie leggi insino ad or serbasti, | io mentre ch'eri de' nemici ancilla | ti conservai la mente e i membri casti; | e tu libera or vuoi perder la bella | verginità ch'in prigionia guardasti? | Ah! nel tenero cor questi pensieri | chi svegliar può? che pensi, oimè? che sperì? | | Dunque il titolo tu d'esser pudica | sì poco stimi, e d'onestate il pregio [...]”? | | *Da l'altra parte*, il consiglier fallace | con tai lusinghe al suo piacer l'alletta: | “Nata non sei tu già d'orsa vorace, | né d'aspro e freddo scoglio, o giovanetta, | ch'abbia a sprezzar d'Amor l'arco e la face | ed a fuggir ognor quel che diletta, | nè petto hai tu di ferro o di diamante | che vergogna ti sia l'esser amante[...]”».



nel casto petto; alfin cadeva in terra  
 la Pietá stanca e da lo Sdegno vinta,  
 ma non (mercé d'amore) in tutto estinta.<sup>82</sup>

Giunta la mattina del giudizio la donna si presenta al tempio «in maie-  
 state assisa» e «con in bocca il riso», ma «piangea dentro, ov'altri non vedea»  
 (come la «nova Atalanta»): cosí finalmente, davanti al lamento di lui

*ruppe il dolor, d'infamia ogni timore*  
 e fredda fatta come neve o ghiaccio  
 disse, con un sospiro a pena inteso:  
 - Ben mio, non vedi il cor ch'è dentro acceso?

O quanto, ah! lassa, io morirei contenta,  
 se di tua man morir mi fosse dato!  
*E 'l maggior duol ch'anzi il mio fine i' senta*  
*è che mi sforza la mia legge e 'l fato*  
*d'incrudelire in te; ma poi che spenta*  
 sarà la vita tua, quel ferro irato  
 farà maggior in me la piaga, e fia  
 la tua vendetta poi la morte mia. -<sup>83</sup>

Tutto ciò mentre «in guisa Amor la sforza | che da gli occhi distilla in pianto  
 l'ira»; l'altro quindi «rinforza | la debile speranza onde respira | l'anima op-  
 pressa», e le parla piangendo, non riuscendo più a comprendere il perché di  
 tanta caparbia risolutezza, che ora lei stessa rivolgeva contro se stessa, oltre  
 che contro di lui:

Dunque, se *per soverchio amore insano*,  
 avendo ogni ragion da me sbandita,  
 contra la vostra legge io presi ardire  
 di chiedervi pietá, debb'io morire?

O bella morte mia, mercede aggrate  
 d'un servo a voi sí fido e sí leale,  
 che dar morte a chi v'ama è feritate  
 al mondo senza essempro e senza eguale.  
 Deh! mano sí gentile or non bagnate  
 nel mio sangue innocente, che piú vale  
 e piú si prezza una pietate onesta  
 ch'empia giustizia, a Dio grave e molesta.

Uccidete chi v'odia e chi non brama

<sup>82</sup> F/X 22-23. Si veda, poi, la nota precedente.

<sup>83</sup> F/X 79 5-80.

il vostro onor, la vita e la grandezza,  
 non un che cerchi d'acquistarvi fama,  
 cui idol è la vostra alma bellezza;  
 un che vie piú che la sua vita v'ama;  
 che nulla, come il vostro amore, apprezza;  
*e ben il cor di tigre ed orsa avrete,*  
 se con le vostre mane voi ancidete. —

Mentr'ei cosí diceva, ella il bel viso  
 or del color di rose orna e depinge,  
 or i begli occhi suoi mirando fiso,  
 di timido pallore il copre e tinge.  
*Giá l'avea la pietate il cor conquiso,*  
*se ben altro di fuor dimostra e finge,*  
 ma a la pietate onesta, al novo amore,  
 vuol prepor la giustizia, anzi l'onore.

*Volea risponder* la gentil donzella,  
 vinta da la pietate e dal desire;  
*ma non consente la sua sorte fella*  
*che passa una parola a pena dire.*  
 Da cosí fiera orribile procella  
 di contrari pensier non puote uscire:  
*la persuade Amore, Onor la sforza,*  
 e la tempesta ognor cresce e rinforza.

Ma non vedendo piú sicura strada  
 che la conduca in porto di salute,  
 v'uol ch'al suo fin l'empia sentenza vada,  
 e cosí dimostrar la sua virtute:  
 ai caldi preghi del guerrier non bada,  
*sorda com'aspe* perché piú non mute,  
 come già fatto avea, pensieri e voglia,  
 sí come al vento esposta arida foglia.<sup>84</sup>

Dunque lei si avvicina all'altare dove avrebbe dovuto compiere il sacrificio con le sue stesse mani: lui già condotto lì «d'ogni speranza sua privato e casso»; lei tremante e «d'un vel coperta candido e sottile | per non bruttarsi»: prende in mano il coltello, ma

*Cadde* il ferro di mano a la meschina  
 a quelle voci degne di pietate,  
 ed ella, poco poi, *cadde* supina

<sup>84</sup> *F/ X* 82 5-87. In questa gelida risoluzione e nella forza d'animo che comporta c'è un velo della stoicità e del silenzio di Sofronia: si veda la nota 75; ma nel contrasto interiore, nelle lievi parole sussurrate all'amante, nel prossimo non riuscire più a celare i propri sentimenti c'è anche qualcosa di analogo all'Armida forsennata, che si rivela in tutto il suo spessore di «umanissima creatura di passione e dolore» (L. CARETTI, Introduzione al canto XVI, in *G.L.*)

col viso smorto e le membra gelate:  
 purpurea rosa da gelata brina  
 coperta sembra la sua gran beltate;  
*rinovò il pianto il popolo pietoso,*  
 ma di salir sul palco è nessun òso.

*Cadde* in quel punto al giovinetto il core  
 (s'egli pur core aveva), e 'l grido alzando,  
 verace testimon del suo dolore,  
 forte piangeva il suo nome chiamando.  
 O nuovo e raro miracol d'amore !  
 O caso veramente miserando !  
*Cadd'egli ancora tramortito esangue,*  
*come da falce il fior reciso langue.*<sup>85</sup>

Il pianto rinforzâr le damigelle,  
 battendo palma a palma, e 'l popol tutto,  
*talché 'l grido n'andò sovra le stelle,*  
*né rimase in quel tempio un occhio asciutto.*  
*Agli alti stridi e sí dolenti, a quelle*  
*querule voci che parean un flutto*  
 di mar turbato,<sup>86</sup> la donzella aperse  
 gli occhi e 'l suo amante steso in terra scerse.

Prende il coltello [...] e, per ferirsi, il braccio  
 in alto sollevò, *fredda e di ghiaccio.*

Ma, come vide ciò, spedito e presto  
 sul palco per pietá saltò Cleante,  
 e con un modo cortese ed onesto,  
 ritenne il colpo a la infelice amante.  
 Sí nobil atto parve al popol questo,  
 che non è alcun che non lo pregi e vante;  
*ma cadde la donzella tramortita,*  
 fuor non mostrando spirito di vita.<sup>87</sup>

Cleante prende con sé il coltello e fa spruzzare del profumo sulla donna  
 per farla rianimare, cosicchè

Tornò lo spirto nel bel petto allora,  
 e vedendo l'amante tramortito

<sup>85</sup> Si ricordi ancora Armida (*G.L.* XX 128 5): «Ella cadea, quasi fior mezzo inciso».

<sup>86</sup> Si ripensi a quando Olindo e Sofronia stanno per essere gettati nel fuoco (*G.L.* II 37 1-2): «Qui il vulgo de' pagani il pianto estolle: | piange il fedel, ma in voci assai più basse».

<sup>87</sup> *F/ X* 95-98. Per una breve esposizione e ricognizione degli svenimenti dei protagonisti di questi canti, e di alcuni della *Liberata*, si veda in questo stesso capitolo la nota 47.

disse: – Ohimé, lassa, ei pur convien ch'io mora,  
 poi ch'è tutto il mio ben con lui finito:  
 egli è già morto ed io pur vivo ancora,  
 ingrata, né può il duol grave, infinito,  
 darmi la morte; – e quinci il braccio stende  
 per pigliar il coltel, ma nulla prende.<sup>88</sup>

Si adira, lo cerca, «e con le grida estolle il grave duol»: ma quando comprende che l'uomo è vivo, l'Onore non può più frenare l'Amore,

*E s'allor l'onestate e la ragione  
 non avesser fren posto al suo desire,  
 fatto avria ciò che sovra il caro Adone  
 Venere je' quando il vede languire.*  
 A poco a poco il suo gentil campione  
*aperse i languid'occhi e gli udì dire:*  
 – Apri le luci omai chiare e serene,  
 e mira il mio martire e le mie pene. –  
 [...]
 L'alzò da terra e che perdono parmi  
 non sol li dia, ma ch'il dimandi anch'ella,  
 che fu d'amore e di pietá rubella.

*Subito il fa spogliar la negra vesta  
 e coprir d'un leggiadro e ricco manto.*  
 La letizia fu tal, tanta la festa,  
 che di saperlo dir non mi do vanto.  
 Dal palco lieta scende, ove sí mesta  
 ascese dianzi, e con un dolce pianto  
 d'amor, presol per mano, Dio ringrazia  
 e di mirarlo non si vede sazia.<sup>89</sup>

Anche questo canto si conclude con le nozze tra i due grazie al salvifico e pronto intervento del cavaliere (gli altri sono, come abbiamo visto, il IX, il XVI ed XVIII); ma, nel vario manifestarsi delle storie d'amore, possiamo leggere la volontà di Bernardo di trovare una sua via alla rappresentazione del tema amoroso nel poema eroico. Una via, come si è detto, ben diversa da quella ariostesca, che si riallaccia a spunti classici e bretoni per dargli voce attraverso il tocco elegiaco ed intimistico più consoni alla sua cetra e già sperimentato negli *Amori*; un tocco patetico fortemente connotato dalla propensione a teatralizzare la scena con lunghi dialoghi e lamenti d'amore, con note visive, gesti, scoloramenti, titubanze e mancamenti del dire e dell'agire che ci

<sup>88</sup> F/X 101.

<sup>89</sup> F/X 104; 106 6-107.

mettono davanti agli occhi i personaggi, che ce li rappresentano mimeticamente nel loro spessore umano. Una sensibilità, questa, che sarà poi cardine dell'esperienza poetica di Torquato e della sua capacità di far vivere al lettore «l'aspra tragedia de lo stato umano»,<sup>90</sup> ma con una forza espressiva ed una concisione del linguaggio ignote al padre, che troppo spesso indulge in effusioni straripanti.<sup>91</sup> Anche il sentimento tragico sfiora solo di rado Bernardo (che comunque ha il pregio di dargli voce): egli sembra voler rappresentare un 'teatro del mondo' dolente sì, ma ancora potenzialmente capace di smorzare la necessità del fato con l'uso della ragione e\o la logica del cuore, pur in tutte le contraddizioni che questo dissidio genera. Non per nulla abbiamo visto come il conflitto tra Amore Onore sia al centro di numerosi canti dei cavalieri, e come questo si incarni in figure, in personaggi-persone che reagiscono diversamente, ma che in questa diversità di impulsi trovano la loro forza ed unicità; questo conflitto coinvolge inoltre tanto i protagonisti maschili, che sono sempre (e non a caso) i cavalieri (XV, XVI, XVII), quanto quelli femminili (X, XI, XVII), che viceversa vivono il tormento con una delicatezza ed una pudicizia silenziosa dei propri sentimenti degna di Erminia o Sofronia. Ed ecco dunque apparire il tema dell' Amore 'casto' per legge femminile (X, XVII), a cui si contrappone quello liberamente manifestato da donne capaci di abbandonarsi all'amore senza timori ad uomini più saldi e costanti nel mantenere integro il loro onore (che sono per l'appunto sempre i cavalieri partiti alla ricerca di Floridante). La maggioranza dei canti variano poi il tema dell'Amore prepotentemente ostacolato (IX, XI, XIV, XVIII), o sviluppano quello della gelosia, che è sempre femminile (XIV, XV, XVI): ma quel che importa è che attraverso l'Amore Bernardo tocca la sua più alta poesia, creando una serie di variazioni letterarie che passano dall'amore contrastato, a quello equivocado, immaginato, sperato, cercato, disperato, celato, tradito. Ed attraverso queste variazioni da un lato egli riesce ad individuare vivavamente e concretamente una figura e ogni singolo canto, ma dall'altro dipinge la molteplicità delle situazioni, delle reazioni, delle sensibilità, delle paure umane, tentando la via di quell' 'unità molteplice' (che in questi canti dei cavalieri è, in verità, più 'molteplice unità') che aprirà poi la strada alla composizione della *Liberata*.

<sup>90</sup> G.L. XX 73 6.

<sup>91</sup> Nel presente capitolo abbiamo riportato citazioni così lunghe anche per mettere l'accento anche su questa componente, cercando di rilevare (soprattutto nel passo di Armida) come lo stesso concetto sia espresso da Torquato in pochi versi di una fugacità pregnante, mentre Bernardo 'straripi' in più ottave.

## CAPITOLO VI

### IL *FLORIDANTE* TRA BERNARDO E TORQUATO

#### 1) TORQUATO: PADRE 'ADOTTIVO' DEL *FLORIDANTE*

Sono in Mantova per favor ricevuto dal serenissimo signor principe: e mi ci potrei fermare con la sua grazia; perché a niuno avrei più volentieri questo obbligo, che a Sua Altezza; la quale, avendo cominciato potrebbe fornire, e non lasciare ch'altri edificasse su fondamenti ch'egli ha fatto. Ma in tutti i modi ho voluto salutar Vostra Signoria, parendomi c'ora, ch'io son mezzo libero, la sua buona volontà non possa avere alcuno impedimento. Se le pare, può supplicare il serenissimo signor duca di Ferrara, che si contenti ch'io viva in libertà: perché vivo meno infelice, benché non sia più sano. Il signor principe ha fatto molto: m'ha liberato, m'ha alloggiato, m'ha fatto vestire, mi fa servire e potrebbe fare il resto: ma s'egli tardasse a farlo, prego Vostra Signoria che'l faccia subito. E stia sana in questi caldi. Di Mantova.<sup>1</sup>

Mosso dalle pietose richieste di Padre Grillo il Principe di Mantova, Vincenzo Gonzaga, «d'animo aperto e geniale, già di per sé da molto tempo compassionava le misere condizioni di Torquato, che recandosi quello a Ferrara ai primi di luglio per cagion di spasso, convenne di voler provare se un mutamento di luogo e di vita potesse migliorare la salute dell'infelice poeta, e promise che l'avrebbe seco ricondotto».<sup>2</sup> La notte del 13 luglio Torquato

fu condotto alla riva del Po, dove essendo già pronte le barche e sopraggiunto il principe, a due ore di notte si partirono.

Torquato non ci ha lasciato le sue impressioni di quella notte di luglio. Era sulla via della libertà, ma egli sapeva benissimo di essere prestato "per a tempo"; egli sapeva che avrebbe dovuto tornare a Ferrara, e forse in quelle sue stanze d'ospedale. Quando il gomito del fiume gli tolse alla vista le torri quadrate del castello, un moto vivissimo non può essere mancato in lui. Ma non certo egli si rivide là, giovane ed elegante cavaliere, ricercato, accarezzato, trionfatore: tutto cotesto non era più nelle sue idee; non rivide in

<sup>1</sup> Lettera senza data, ma sicuramente scritta tra il 14 e il 23 luglio 1586, a Giovan Battista Licino, Bergamo, in *Le Lettere di Torquato Tasso*, disposte per ordine e tempo ed illustrate da C. Guasti, Napoli, Rondinella, 1857 (=Lett.), III 601.

<sup>2</sup> A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, I, Torino, Loescher, 1895, p. 492.

quelle sale le dee celesti e le ninfe leggiadre e belle alle quali egli lasciava l'immortalità; però piuttosto che là si annidavano quei nemici che avevano voluto corrompergli l'anima e avvelenargli il corpo [...]. La fatalità volle che la prima terra che Torquato dovesse toccare con piede libero fosse Ostiglia, che gli avrebbe dolorosamente rammentata la morte del padre.<sup>3</sup>

Passati dieci giorni dal suo arrivo alla corte dei Gonzaga Torquato scrive al Costantini, al Licino, al Grillo per riavere i manoscritti e i libri da lui postillati e lasciati in ospedale a Ferrara, poiché

Potrei fermarmi in Mantova molti giorni e molti mesi, perch'ogni mia deliberazione dipende da quella del signor principe. E non dovendola mia partita esser più presta, desidererei che mi mandaste il poema di mio padre per memoria di quello che io debbo fare.<sup>4</sup>

Il poema del padre è per l'appunto il *Floridante*, che Bernardo aveva iniziato a comporre proprio a Mantova il 24 novembre 1563,<sup>5</sup> non appena trovata accoglienza presso la corte di Guglielmo Gonzaga dopo le incessanti peregrinazioni alla ricerca di un protettore. Divenuto Podestà di Ostiglia nel '68, qui morirà il 4 settembre 1569 tra le braccia di Torquato, a cui lasciò i manoscritti incompiuti della sua ultima opera.

La sorte volle che proprio Ostiglia fosse anche la prima terra che Torquato calpestò con piede libero insieme a Vincenzo Gonzaga, figlio di quel Guglielmo che aveva concesso libertà e tranquillità al padre negli ultimi anni della sua vita: ecco allora che l'accingersi in prima istanza proprio al poema paterno (lasciando momentaneamente da parte la *Gerusalemme Liberata*, che aveva in proposito di accrescere, e il *Galealto*, interrotto al II atto alla fine del 1573) si carica di significati simbolici e affettivi per quel processo di identificazione con l'errante figura del padre, che porta Torquato a scrivere, nella dedicatoria a Guglielmo Gonzaga (cui Bernardo voleva dedicare il *Floridante*):

Si come l'estrema età del signor Bernardo Tasso mio padre fu spesa ne' servigi di sua Altezza, così l'ultima opera sua fu a lei dedicata. V. A. lo conobbe mal riconosciuto dal primo padrone, il raccolse vecchio e stanco per molte fatiche, il sollevò depresso e il favorì disfavorito [...]. V. Altezza può nell'istesso modo onorar la sua memoria, perpetuar la sua fama e consolar la sua successione, accettando da

<sup>3</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 494 e 496.

<sup>4</sup> *Lett.* III 605, del 23 luglio 1586, ad Antonio Costantini.

<sup>5</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, p. 137.

me suo figliuolo, questo suo poema; il quale egli non condusse a fine né corresse, come pensava, illustrando e innalzando alcune parti, perché fu prevenuto da grandissima infermità, ma io non ho voluto che sia nascosta agli uomini la fecondità del suo ingegno, la qual dimostrò fino a morte, potendo insieme far manifesto l'obbligo ch'egli ebbe a V. Altezza, e 'l desiderio ch'io ho della sua grazia.<sup>6</sup>

Dunque, come la precedente critica ha notato, Torquato decise di dare alle stampe l'ultima opera del padre per ragioni autobiografiche ed encomistiche nei confronti dei Gonzaga, ai quali si sentiva «obbligatissimo»; ma a queste dobbiamo aggiungerne una più prettamente letteraria, perché era passato appena un anno dalla pubblicazione dell'*Apologia della Gerusalemme Liberata*, nella quale il Tasso aveva sentito il bisogno di prendere le difese dell'*Amadigi* e del padre contro le accuse della Crusca, prima ancora di trattare della *Liberata*. Dunque, ora, con il *Floridante*, egli riportava alla luce l'ultima volontà poetica di Bernardo e, probabilmente (secondo i progetti di quest'ultimo), alla sua opera meglio riuscita perché punto di arrivo di ventisei anni di continua sperimentazione intorno al genere eroico (1543-1569), condotta per di più mentre le vicissitudini della vita lo spingevano a viaggiare di continuo, e dopo aver perso in un attimo (durato fino all'accogliamento presso i Gonzaga) tutto ciò che un'onorata e dedita carriera politica gli aveva fatto acquistare, compresa la distruzione del suo nucleo familiare e l'impossibilità di dedicarsi con una qualche continuità all'attività letteraria. Bernardo infatti, come scrive Torquato nell'*Apologia della Liberata*, ed è importante ricordare, «fece professione di cortigiano, non di poeta; e le sue proprie lodi furono quelle che egli meritava in corte: l'altre degli studi sono state accidentali, e ricercate da lui dopo la soddisfazione dei padroni che egli serviva, a i quali principalmente cercava di compiacere».<sup>7</sup>

Così, da Mantova, il 9 agosto Torquato continua a sollecitare il Costantini affinché gli spedisca il *Floridante*, ma solo il 26 abbiamo notizia che «Don Paolo m'ha portato il quinternello ed io ho subito corretto i canti e ripieno il vuoto, dove si può».<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Dedicatoria del *Floridante*, «Al Serenissimo Sig. Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova», 6 luglio 1587 (ma già scritta, come si vedrà, il 26 novembre 1586).

<sup>7</sup> T. TASSO, *Apologia...*, p. 416.

<sup>8</sup> *Lett.* III 633, al Costantini, in Ferrara, del 26 agosto 1586.



Nei giorni successivi scrive in un primo momento al Licino<sup>9</sup> e poi al Costantini affinché curino la stampa dell'opera.<sup>10</sup> Il Licino si era fatto cedere da Torquato, mentre questi era a S. Anna, i manoscritti con le rime e i dialoghi, lusingandolo con promesse di libertà; e Torquato invano gli scriveva per poter rivedere e correggere i testi in vista della stampa, perché quegli aveva già preso impegni con il Vasalini a Ferrara per la pubblicazione della *Quarta parte delle Rime e Prose*, che uscì nell'aprile. Quando Torquato poté vederne un esemplare «ne rimase dispiacentissimo tanti erano gli errori e le cose non approvate contenute nel volumetto»,<sup>11</sup> oltre al fatto che il Licino aveva riscosso interamente per sé il compenso della pubblicazione e stava in quel periodo attendendo alla stampa dei dialoghi tassiani (*La cavalletta, ovvero de la poesia toscana; Il Malpiglio, ovvero de la Corte; La Molza, ovvero de l'amore; Il forno secondo, ovvero de la Nobiltà; De la Dignità; Il segretario primo e secondo; Del maritarsi*). È quindi comprensibile che Torquato preferisse affidare al Costantini la stampa del *Floridante*, avendo, tra l'altro, egli la copia lasciata dal poeta in S. Anna. E infatti il 13 settembre gli scrive nuovamente:

Mi maraviglio di non aver lettere di V. Signoria, avendole io, dopo la ricevuta dell'ultima sua, scritto alcune volte [...] Torno dunque a pregare V. S. a farmi la grazia che le ho chiesta: e non solo si risolva a farmi, ma farla quanto più presto sia possibile.<sup>12</sup>

Tale grazia dovrebbe verosimilmente essere l'impegno per la stampa, ma forse anche l'invio dei quinternelli, dei quali non si hanno notizie dal 26 agosto. È solo dal 2 ottobre che l'epistolario registra con regolarità e meticolosità lo scambio tra i due dei quinternelli, che il Costantini con ogni probabilità riscriveva in bella copia per l'amico,<sup>13</sup> e che Torquato correggeva per approntarli alla stampa:

<sup>9</sup> *Lett.* III 628, s. d., indirizzata in Bergamo a G.B. Licino.

<sup>10</sup> *Lett.* III 640, 2 settembre 1586, al Costantini.

<sup>11</sup> A. SOLERTI, *Vita...*, p. 482.

<sup>12</sup> *Lett.* III 648, 13 settembre 1586, al Costantini.

<sup>13</sup> Sul maceratese Antonio Costantini: A. PORTIOLI, *Un episodio della vita di Torquato Tasso*, in «Archivio Veneto», XIX (1880), pp. 258-93; A. D'ANCONA, *Torquato Tasso e Antonio Costantini*, in *Varietà storiche e letterarie*, Milano, Treves, 1883, pp. 75-98; G. RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 109-53.

Vi rimando il *Floridante* nel quale ho racconcio quelle parti che mi parevan d'averne maggior bisogno, e ripiene quell'altre che potevan essere riempite. Alcune è quasi impossibile che si riempiano, o almeno più che non pare: in altre si può giunger quel che si legge nell'*Amadigi*, com'io ho segnato a' suoi luoghi. Sono alcuni canti trasposti: e di questi similmente ho avertito chi si prenderà la cura di farlo stampare: altri sono soverchi; prego però vostra Signoria che voglia leggerlo con diligenza e attenzione: e non potendo supplire al difetto almeno non consenta che si legga alcuna parte duplicata. Non ho ancora fatte le cinquanta stanze che vi mancano. Comincerò domani, e gliele manderò poi con la lettera dedicatoria e la canzona. Fra tanto Vostra Signoria potrebbe fare gli argomenti a ciascun canto, accioché sia ogni cosa all'ordine in uno istesso tempo.<sup>14</sup>

Le cinquanta stanze che il Tasso promette di fare sono

in lode di gentildonne mantovane illustri per fama di castità: ma i poeti, come voi sapete molto bene, possono favorire gli amici o i signori, o servirli in questo modo: perché forse questo non è servizio inferiore agli altri, se drittamente è stimato.<sup>15</sup>

Esse hanno quindi funzione encomiastica verso «questi serenissimi signori che m'hanno tratto fuor di prigione»<sup>16</sup> per manifestare «il desiderio c'ho de la grazia loro», anticipando quella che sarà la funzione della *Genealogia di casa Gonzaga*. Torquato aveva scritto per sette anni a principi, amici, prelati, letterati, supplicando che intercedessero presso Alfonso d'Este per ottenere la libertà dall'ospedale di S. Anna: aveva ottenuto nient'altro che vaghe promesse e lusinghe. Ora che finalmente era fuor di prigione, in chi confidare se non in colui che l'aveva liberato? E come non sperare che la libertà da limitata (Torquato era stato «prestato per a tempo»)<sup>17</sup> non tornasse completa? Come manifestare la propria gratitudine e le proprie speranze se non attraverso le sue opere?

Il 20 ottobre Torquato informa il Costantini di essersi messo a comporre le cinquanta stanze; e il primo novembre gli rimanda

l'ultimo quinternello nel quale ho ripieni i vacui e racconci molti versi [...]. Laonde se ella avrà stretto a fine gli argomenti si potrebbe cominciare a stampare. Manca solo la dedicatoria. Le stanze non saranno più di venticinque, perché mi

<sup>14</sup> *Lett.* III 656, 2 ottobre 1586, al Costantini.

<sup>15</sup> *Lett.* III 662, 10 ottobre 1586, al Costantini.

<sup>16</sup> *Lett.* III 701, 30 novembre 1586, al Costantini.

<sup>17</sup> SOLERTI, *Vita di Torquato...*, II, lett. CCLV.

sono cresciuti i negozi e mancate le speranze: queste ancora manderò assai tosto: e saranno ancora cinquanta, se tante ne volete per aggiustar il volume più proporzionatamente.<sup>18</sup>

Il 22 novembre continua a mandare stanze da aggiungere nel tempio della Castità, più tre stanze per il Duca di Mantova da stampare nell'ultimo canto, o «dopo quell'altro ove si dice di attaccare la cetra ad una pietra, che ben non mi ricordo qual sia»:<sup>19</sup> verranno appunto stampate dopo tale stanza, nel principio del canto IX, secondo quanto specifica il 24 novembre<sup>20</sup> (ricordava male pensando fosse il quarto o il quinto canto; e ciò anche a dimostrare con quanta fretta e sommarietà si sia svolto il processo di correzione e di integrazione dei canti).

Il 26 novembre invia «la dedicatoria al signor Duca di Mantova»; il 14 dicembre ringrazia il Costantini che si sia dato inizio alla stampa;<sup>21</sup> il 19 ne invia altre da inserire nel principio dell'ultimo canto, e lo prega di mandargli gli ultimi due quinternelli (richiesta che si ripeterà, con insistenza, fino al 14 aprile 1587).<sup>22</sup>

Perché il Costantini indugia più di quattro mesi a spedire gli ultimi canti del poema, la cui revisione era stata quasi ultimata in tre mesi?

E cosa avvenne tra il 20 aprile, quando Torquato rispedisce l'ultimo quinternello, e il 17 luglio 1587, quando il Costantini giunge a Mantova con il *Floridante* finalmente stampato?

<sup>18</sup> *Lett.* III 672, 1 novembre 1586, al Costantini.

<sup>19</sup> *Lett.* III 688, 22 novembre 1586, al Costantini.

<sup>20</sup> *Lett.* III 692, 24 novembre 1586, al Costantini: «Mandai subito le tre stanze che dovevano essere aggiunte al Floridante; ma quelle tre in laude del serenissimo signor duca di Mantova non vorrei che fossero stampare nell'ultimo canto, ma nel quarto o nel quinto che sia, dopo quella stanza ne la quale scrive di por la cetra sopra la pietra». Si veda a questo proposito A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 217 ed *infra*, p. 208 e segg..

<sup>21</sup> *Lett.* III 707, 14 dicembre 1586, al Costantini.

<sup>22</sup> *Lett.* III 721, 22 dicembre 1586, al Costantini: chiede gli ultimi due quinternelli; III 748, 15 gennaio 1587: aspetta ancora gli ultimi tre quinternelli; III 760, 25 gennaio 1587: si lamenta di non avere ricevuto ancora gli ultimi quattro canti; III 773, 7 marzo 1587: non ha ancora ricevuto il quinternello che aveva chiesto; III 776, 13 marzo 1587: si lamenta di non avere ricevuto il quinternello che aveva chiesto; III 779, 17 marzo 1587: non ha avuto i quinternelli; III 789, 1 aprile 1587: non ha ancora ricevuto l'ultimo quinternello; III 796, 11 aprile 1587: comunica di aver rimandato il quinternello (l'ultimo, però, non gli è ancora arrivato); III 802, 20 aprile 1587: rimanda l'ultimo quinternello.

Certamente vi furono interferenze tra il Tasso e il Costantini se il 4 gennaio Torquato scrive:

Non è possibile fare di questo canto decimo alcuna divisione; perché i duo sarebbero troppo piccioli, e la materia non sarebbe continuata. Non importa che sian diciannove; perché in questo numero potrebbe esser qualche misterio, se 'l libro fosse finito: e prego Vostra Signoria che non interponga queste difficoltà; perché io ho gran bisogno che si stampi, e per molte cagioni.<sup>23</sup>

Il 28 marzo ad Angelo Grillo:

Il Costantino non ha voluto mai fare stampare un poema di mio padre; e con la tardanza di questo negozio ha ritardate molte mie deliberazioni. Io il sollecito quanto più posso; ma bisognerebbe che fosse sollecitato da Vostra Paternità similmente.<sup>24</sup>

Il 31 marzo ad Angelo Papio:

Il signor Antonio Costantino [...] prese a' miei prieghi, già sei o sette mesi sono, la cura di dare a la stampa il Floridante poema di mio padre, il quale si cominciò a stampare in Ferrara, ed ora non so per quale cagione si stampi in Bologna.[...] Il Costantino ha bisogno di sprone, il Licino di freno. Vostra Signoria sia contenta di sollecitar l'uno con sue lettere, e di ritener l'altro che voleva pubblicare alcuni miei dialoghi, ed alcune rime e lettere, prima c'io l'avessi reviste [...]. Ma particolarmente nel negozio del Floridante vorrei si riscaldasse [...]. Il poema non è sì lungo che non possa essere stampato in venti o venticinque giorni: però la prego che non consenta che questa pratica sia tirata più in lungo.<sup>25</sup>

Il 5 maggio al Costantini:

Vostra Signoria m'avrebbe fatto gran piacere a superare in tutti i modi queste difficoltà, se pur sono difficoltà. Una sua lettera a gli stampatori sarebbe bastata per empire il foglio: e la prego che voglia scriverla, perché non le può mancar soggetto, né occasione[...]. Mi fu in questi giorni mandato un libro di mio padre da Bergamo, nel quale era il primo canto del Floridante con alcune stanze che mancano

<sup>23</sup> *Lett.* III 736, 4 aprile 1587, al Costantini. Il c. X è quello del Tempio della Castità, ove si trovano le stanze encomiastiche in lode di gentildonne mantovane introdotte da Torquato: cfr. *infra*, cap. IV, p. 140 e, poco oltre, p. 259 e segg..

<sup>24</sup> *Lett.* III 784, 28 marzo 1587, ad Angelo Grillo.

<sup>25</sup> *Lett.* III, 788, 31 marzo 1587, indirizzata in Roma ad Angelo Papio.

nel principio: ne ho aggiunte alcune altre, e le mando a Vostra Signoria: sono quattro a punto, e potranno stamparsi dopo quella, «*E voi gran duces*».<sup>26</sup>

Le stanze in questione sono le 4 -7, che riporto:

E benchè abbiate volta al ciel la mente,  
 nè vi caglia di fama incerta e vana,  
 là ci vuole inalzar virtute ardente,  
 nè la strada, ch'io seguo, indi è lontana:  
 tanti atti illustri, che di gente in gente  
 il grido porta al Nilo ed a la Tana,  
 vero o falso ch'ei sia, destan faville,  
 quali Alessandro già sentia d'Achille.

Forse averrà che, degli antichi tempi  
 l'alte imprese leggendo, il figlio vostro  
 lodi i fedeli e i forti, e i vili e gli empi  
 biasmi, e segua l'esempio a lui dimostro.  
 Ma che? Tanti avi e voi più chiari esempi  
 gli date e degni di purgato inchiostro,  
 se ben con queste rime dolci e liete  
 sprezza un'alma gentil l'oscuro Lete.

E forse andran col vostro aiuto i versi,  
 che per se non avrian sì alto volo,  
 io non dico agli Sciti, a' Mori, a' Persi,  
 ed oltre le colonne a l'altro polo,  
 là dove han vinti i popoli diversi,  
 e ne l'ardente e nel gelato suolo,  
 Carlo e Filippo, ma tra i forti Iberi,  
 e tra cortesi donne e cavalieri.

E quel signor ch'è di più chiari lumi,  
 onde risplende il Lusitano regno  
 per fede, per valore e per costumi  
 e per consiglio e per accorto ingegno,  
 sin ch'al mar correran gli ondosi fiumi,  
 viver per chiara fama in terra è degno;  
 e i suoi gravi pensier posti da canto,  
 non sprezzerà questo mio novo canto.

<sup>26</sup> *Lett.* III, 808, 5 maggio 1587, al Costantini. Cfr. anche *Lett.* III 816, al Costantini, in Bologna, del 14 maggio 1587: «Mandai a Vostra Signoria alcune stanze trovate in un libro di mio padre, mandatomi da Bergamo; le quali deono essere aggiunte nel principio: e credo che a quest'ora le avrà avute, perché io diedi il piego al signor Periteo Malvezzi».

Il Daniele<sup>27</sup> attribuisce con sicurezza le strofe 5 e 6 a Torquato, sia sulla scorta delle sopra citata lettera, sia «in ragione della loro struttura vicaria e del fatto di esser tessere utili, ma non indispensabili, alla sostanza della protasi (in forma di invocazione) del poema. Inoltre l'attacco delle strofe (tre su quattro) fondato sulla congiunzione *e* denuncia abbastanza chiaramente il carattere 'aggiuntivo' di queste ottave, anche da un punto di vista meramente sintattico». Il Daniele fa poi notare come l'encomio si propaghi da Guglielmo al figlio Vincenzo «con un'espansione che supponiamo tutta di Torquato: e si noti, per inciso, che Vincenzo (1562-1612) al momento dell'inizio del *Floridante* aveva poco più di un anno».

La lettera di Torquato mi sembra argomento probante, e decisivo, per identificare tali ottave con quelle da lui spedite al Costantini: seguono infatti la 3, *E voi gran duce*, e sono, appunto, quattro. Non così il fatto che la congiunzione *e* ne denunci il carattere aggiuntivo: delle tre ottave che cominciano con *E*, due (la 4 e la 7) sono presenti nel manoscritto Marciano, seppur profondamente diverse rispetto alla stampa, e non possono quindi considerarsi aggiunte; tali ottave sono però cassate: «da chi?», si chiede il Daniele. Non c'è ragione tuttavia, a me pare, di ipotizzare che a fare ciò sia stato Torquato, perché non una sola delle ottave, profondamente o completamente mutate nelle stampe, viene mai cassata nel cod. Marciano; e lo stesso Daniele ammette poi, poco oltre, che «in realtà la seconda ottava [la 7] nelle intenzioni di Bernardo veniva sostituita, in un'ulteriore fase redazionale testimoniata della stessa facciata, da quell'altra che inizia *E voi gran duce*». E così infatti sembra dal cod. Marciano, nel quale la 7 *E voi signor, ch'un de gran lumi siete*, scritta nella colonna centrale del foglio 1r è poi cassata per essere sostituita dalla 3, *E voi gran duce* (come nella stampa), scritta sul margine sinistro, cui segue la 4, poi cassata.

Ma perché Torquato reintegra la 4 e la 7? E su che manoscritto del padre aveva lavorato fino ad allora?

Certamente non sul codice Marciano, poiché dichiara nella citata lettera del 5 maggio essergli stato mandato un libro del padre «con alcune stanze che mancano nel principio», ed all'altezza di quella data doveva probabilmente già essere iniziata la tanto attesa stampa del *Floridante*. Bisogna allora ipotizzare che la profonda stratificazione del I canto del codice Marciano avesse portato Bernardo ad approntarne una bella copia, nella quale non fossero presenti l'ottava 4 e la 7 (già espunte nel codice Mariciano); e si potrebbe altresì ipotiz-

<sup>27</sup> A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 227-31.

zare che tale bella copia fosse stata redatta dallo stesso Torquato, se si può prestar fede a quanto scrive il padre al Conte Carlo de' Maffei:

V. S. mi faccia grazia d'intercedere presso S. Ecc<sup>za</sup> che questo povero giovine sia sicuro per questo Stato, se non per altro almeno per me, acciò io me ne possa servire a fargli trascrivere il mio *Floridante*, che oltre la spesa di quaranta o cinquanta scudi che mi costerebbe non troverei chi me lo scrivesse così corretto come farà il prefato.<sup>28</sup>

La copia del *Floridante* inviatagli da Bergamo è con ogni probabilità il manoscritto ora Marciano, anche in ragione di una lettera di Gregorio Capelluti, arciprete della cattedrale di Mantova, a Vincenzo Gonzaga, nella quale segnala la presenza, tra i libri lasciati da Torquato dopo la sua partenza dalla corte, di uno «sul quale è scritto il suo *Floridante* e il *Beltramo*, questo di sua mano, quello no».<sup>29</sup> Ecco allora che l'essere entrato in possesso di questa prima fase redazionale può avere spinto Torquato a reinserire (mutandole) le ottave encomiastiche cassate dal padre, ed ad aggiungerne delle nuove, coerentemente con la strategia da lui attuata nella edizione del *Floridante*, volta a salvaguardare la volontà e la memoria del padre (di contro a quanto sostiene Daniele),<sup>30</sup> ma tesa anche ad inserire quanto più possibile elementi di encomio cortigiano.

Dal maggio al luglio Torquato aspetta giorno dopo giorno il *Floridante* stampato, con sempre maggiore ansia e sconforto:

Io non so più quel che pensare, se non che aspettiate che per qualche mia nuova sciagura io sia imprigionato, acciò che possiate meglio mostrarmi in sì fatta occasione quanto mi siate amico. Di grazia contentatevi di mostrarlomi in minore occasione: e mandate il libro, se non volete portarlo, senza il quale non ardisco parlare al serenissimo signor duca di Mantova, e chiedergli alcune grazie.<sup>31</sup>

Il mio stato è più degno di compassione che di riso, e voi mi burlate quando più dovrete avere pietà di me. Dico voi tutti, e il signor Costantini fra gli altri, ed oltre gli altri: tante lodi, tante promesse, tante speranze datemi. Tutte si risolvono in

<sup>28</sup> *BLett. Por.*, 149, 1 marzo 1567, p. 173, per la quale cfr. *infra*, cap. I, nota 95, p. 33 e p. 37.

<sup>29</sup> A. SOLERTI, *Vita di Torquato...*, II, lett. CCXLVIII, p. 308, per la quale si veda, *infra*, cap. IV, p. 137-38.

<sup>30</sup> A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 230: «L'esempio vale anche a significare come Torquato si sia liberamente servito dell'intelaiatura di questo materiale, riformulandolo ai propri fini senza curarsi della collocazione (e in qualche misura anche della funzione) che esso aveva nello scritto di Bernardo».

<sup>31</sup> *Lett.* III 835, 16 giugno 1587, ad Antonio Costantini.

nulla; almeno aveste mandato quel benedetto Floridante, che m'ha tenuto dieci mesi sospeso, benché il negozio potesse spedirsi in venti giorni.<sup>32</sup>

Solo il 17 luglio Torquato può scrivere, finalmente, a Scipione Gonzaga dell'arrivo del Costantini a Mantova con il *Floridante* stampato.<sup>33</sup>

Da questo breve *excursus* tra le lettere di Torquato relative al *Floridante* si evince chiaramente che l'intervento più consistente sull'opera paterna riguarda l'inserimento di ottave encomiastiche.<sup>34</sup> Quelle in lode delle «donne illustri per fama di Castità» confluiranno nel canto X a stampa, che si rivela particolarmente significativo e denso di intersezioni tra padre e figlio, in quanto tali ottave sono aggiunte da Torquato nel medesimo canto di cui possediamo l'autografo Marciano di Bernardo (nel quale però è segnato come «Canto secondo»): questo presenta con continuità l'ottava 25 e la 72 a stampa, mentre di quasi tutte le ottave comprese tra la 28 e la 71 possediamo l'autografo di Torquato, che è attualmente conservato presso la Biblioteca Estense di Modena.<sup>35</sup> Il Solerti ha riconosciuto come proprie di Torquato solo le ottave avallate dall'autorità di tale manoscritto: «composte da Torquato sarebbero dunque le stanze 28-67 del canto X, meno però le stanze 51-56, le quali non si trovano nel manoscritto; e nel poema poi anche le st. 68-70 seguitano l'enumerazione di donne, ma queste pure non si trovano nel ms».<sup>36</sup>

Relativamente a queste stanze abbiamo però anche le numerose lettere inviate da Torquato al Costantini, che ne testimoniano l'*iter* compositivo: in un primo momento aveva pensato di comporne cinquanta,<sup>37</sup> decide, poi, di ridur-

<sup>32</sup> *Lett.* III 852, s.d., ma verosimilmente del luglio 1587, indirizzata in Bologna a Giulio Segni.

<sup>33</sup> *Lett.* III 856, 17 luglio 1587, indirizzata in Roma a Scipione Gonzaga.

<sup>34</sup> Per una puntuale ricognizione delle ottave encomiastiche aggiunte da Torquato si veda il già citato saggio di A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 213 e segg..

<sup>35</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, p. 140.

<sup>36</sup> T. TASSO, *Poemi minori...*, p. 535, ove il Solerti nota anche che nel manoscritto estense risulta indicata una trasposizione solo parzialmente osservata nella stampa: la stanza 15 del manoscritto, che segue la 14 del ms. e 41 della stampa, *Virginia è seco che di nobil duce* ha questa nota: *Stanza da por dopo quella: Volgi gli occhi a la Vittoria*, che è la 23 del ms., e la 50 della stampa: sarebbe quindi dovuta essere la 51, mentre è la 57 della stampa, cioè posta proprio dopo quelle stanze che non si trovano nel ms..

<sup>37</sup> *Lett.* III 656, del 2 ottobre: «Non ho ancora fatte le cinquanta stanze che vi mancano. Comincerò domani, e gliele manderò poi con la lettera dedicatoria e la canzone»; III 662, datata 10 ottobre: «Farò similmente le stanze, lodando le donne illustri per fama di Castità: ma i poeti, come voi



le a venticinque «perché mi sono cresciuti i negozi e mancate le speranze»,<sup>38</sup> ma fino all'1 marzo 1587 continua a mandare stanze al Costantini, in numero di tre per volta. E forse non è un caso che di nove ottave (tre volte tre) sia lo 'sfasamento' tra il proposito di Torquato di scrivere venticinque stanze e le stanze effettivamente presenti nel manoscritto estense, che sono trentaquattro, e che nove siano le ottave non ascritte dal Solerti a Torquato, perché non presenti nel manoscritto (sei: 51-56, più tre: 68-70).

Il 22 novembre scrive ancora Torquato: «Le mando ancora le stanze che deono esser giunte al Tempio de la Castità»: <sup>39</sup> questo è il primo invio di stanze documentato nell'epistolario, ma difficile — se non impossibile — è dire quante fossero, se siano identificabili con le venticinque di cui sopra, solamente con una parte di esse, ovvero con altre oltre le venticinque (e l'uso dell'avverbio «ancora» e del verbo «giungere» farebbe, a mio avviso, propendere per una di queste due ultime ipotesi). Il 9 dicembre invia «tre stanze le quali potrà mettere tra quelle delle donne caste, dove più le pare»,<sup>40</sup> mentre il 19 dicembre 1586 autorizza il Costantini a inserire tre o quattro stanze di sua mano, «se le pare: in modo però, che non faccia parer minore la lode de l'altre»: <sup>41</sup> questo potrebbe far pensare a delle ottave scritte dal Costantini, ma non vi è alcuna prova a documentare che tale inserimento sia avvenne realmente; il 4 gennaio 1587<sup>42</sup> Torquato rifiuta recisamente la proposta del Costantini di dividere il canto X in due parti «perché i due sarebbero troppo piccioli, e la materia non sarebbe continuata» e solo il 15 gennaio si registra l'invio delle ultime tre stanze per le donne e di una «giunta»:

sapete molto bene, possono favorir gli amici e i signori, o servirli in questo modo; perché forse questo non è servizio inferiore cagli altri, se drittamente è stimato»; III 669, del 20 ottobre: «mi sono messo attorno a le cinquanta stanze. Piaccia a Dio che'l lodar molte nobili donne giovi a la memoria di mio padre, ed a la vita mia».

<sup>38</sup> *Lett.* III 672, del 1 novembre.

<sup>39</sup> *Lett.* III 688, del 22 novembre. Insieme a questa lettera Torquato invia anche tre stanze per il Duca di Mantova, identificabili con certezza nelle prime tre del canto IX e di cui abbiamo già detto *infra*, p. 256 e segg..

<sup>40</sup> *Lett.* III 704, del 9 dicembre.

<sup>41</sup> *Lett.* III 718, datata 19 dicembre. In tale occasione manda anche delle stanze da aggiungere «nel principio dell'ultimo canto»: il XIX canto si apre infatti con diciannove stanze in lode del Gonzaga e di alcuni suoi cortigiani, ma «è assai difficile dire se appartengano tutte in blocco a Torquato»: si veda per una esposizione più completa, A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 220-21.

<sup>42</sup> *Lett.* III 736, del 4 gennaio 1587.

Sto con l'animo sospeso, aspettando che Vostra Signoria abbia trovata la giunta, acciocché non abbia durata la fatica invano, che per altro non importerebbe molto, avendola ritrovata io, che gliela rimando con tre stanze appresso, che si posson mettere fra quelle de le donne caste.<sup>43</sup>

Il Daniele scrive in proposito: «Questa nuova aggiunta sarà stata determinata dall'idea di allargare e magari scomporre in due tronconi il canto decimo suggeritagli in precedenza dal Costantini (ma poi ricusata), o forse per frenare un'intrusione di stanze del Costantini, dopo che il Tasso stesso aveva incitato il suo corrispondente in proposito».<sup>44</sup>

Ma se Torquato rifiuta la proposta del Costantini di scomporre il canto già in data 4 gennaio, per quale motivo avrebbe dovuto mandare una giunta funzionale a tale proposito il 15? E, d'altra parte, non di una giunta ci sarebbe stato bisogno, ma di una conclusione e di un inizio; né credo si possa identificare la «giunta» con la proposta fatta al Costantini riguardo l'aggiunta di stanze per le donne, perché non sono la stessa cosa e, inoltre, non vi è alcuna ottava, tra le quarantatrè encomiastiche, che si possa considerare di collegamento.

L'unica «giunta» riscontrabile nel canto X è, invece, quella relativa alla descrizione del Tempio della Castità (*F/X* 26-27):

Di bianchi marmi era quel tempio e d'oro  
adorno e rilucente in ogni parte,  
di superbo artificio e di lavoro,  
con statue fatte con mirabile arte.  
Cleante un vecchio dimandò fra loro:  
- Son queste illustri per antiche carte?  
perch'io di lor non riconosco alcuna,  
o per virtù famosa o per fortuna. -

Ed egli al cavalier così rispose:  
- Queste non sono ancor venute al mondo,  
e caste fiano alcune, altre famose  
e caste insieme; e 'l vero io non t'ascondo,  
che, prevedendo le future cose,  
fe' questo tempio un mio fratel secondo,  
il qual di lor mi ragionò sovente,  
ed io le cose dette or serbo a mente.

<sup>43</sup> *Lett.* III 748, 15 gennaio 1587.

<sup>44</sup> A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 222.

E infatti nel codice estense pubblicato dal Solerti sono presenti, oltre alle trentaquattro ottave autografe di Torquato, le stanze 24-25, introduttive dell'episodio di Cleante, scritte «in nitida calligrafia, cosa inconsueta per il nostro autore: ciò che dimostra forse esser queste ricopiate da un altro testo al fine di poter da esse prendere le mosse».45 Inoltre, come nota il Daniele, queste due strofe sono presenti (in forma un po' diversa) anche nel manoscritto Marciano, dove si collegano direttamente con le strofe 72 sgg.: «il canto decimo del *Floridante* a stampa corrisponde in pieno al canto denominato “secondo” nell'autografo Marciano di Bernardo, eccettuata la parte degli elogi (st. 28-71), ma anche quella della descrizione del Tempio (st. 26-27), che sebbene non presente nel codice estense potrebbe (e in questo ci allontaniamo dal Solerti) appartenere a Torquato».46

Io credo proprio che la giunta di cui parla Torquato sia, con un buon margine di certezza, identificabile proprio con queste due ottave descrittive, sia per la testimonianza fornitaci da entrambi i manoscritti, sia per il fatto che essa assolve, nell'economia del canto, alla funzione di non rendere troppo drastico il passaggio tra l'avventura di Cleante (che salva l'amante della sacerdotessa del Tempio della Castità dall'essere ucciso da lei stessa: pur se innamorata di lui, decide di sacrificarlo per salvare il proprio onore, avendo fatto una «legge iniqua e ria» «che chi d'amor parlarle ardire avesse, | in pena de la testa allor cadesse») e le ottave encomiastiche che prendono avvio dalla vista, da parte del cavaliere, delle statue di donne caste che adornano il tempio.

Riassumendo: le interpolazioni certamente ascrivibili a Torquato sono le ottave encomiastiche presenti nel canto I, ott. 5-6; nel canto IX, ott. 1-3; nel canto X 26-50, 57-67 e 71; nel canto XIX tutte o, più verosimilmente, parte delle prime diciannove ottave.

Ma quali possono essere state le interpolazioni di Torquato all'interno del poema paterno, nella struttura e nelle singole varianti dei versi? Questa la domanda sulla quale la critica si è a lungo interrogata, ed alla quale sono state date diverse, anzi contrapposte risposte.

45 T. TASSO, *Poemi minori*, a cura di A. Solerti..., p. 534.

46 A. DANIELE, *Ipotesi sul «Floridante»...*, pp. 223-24.

Il Foffano, nel suo studio sul *Floridante*,<sup>47</sup> fa giustamente notare come «il Tasso [*Bernardo*] lasciò l'opera a mezzo e, possiamo aggiungere, in una forma non molto diversa da quella in cui l'abbiamo oggi: perché, come vedremo, Torquato poté racconciarla nel breve giro di due mesi, e in mezzo a molte altre cure e occupazioni». È da precisare, infatti, che il periodo mantovano è uno dei più prolifici dell'ultima fase tassiana: tra l'inverno del 1586 e l'estate del 1587 Torquato lavora contemporaneamente al *Floridante*, al *Torrismondo* (dall'epistolario si rileva come i due lavori corrano appaiati e come taluni versi e varianti si riscontrino parallelamente nelle due opere),<sup>48</sup> all'elaborazione e la stampa del *Secretario* nel gennaio; del *Rimanente delle rime nuove* nel febbraio; della *Parte quinta e sesta delle Rime e prose* e dell'*Orazione in morte del Cardinale Luigi d'Este* nel marzo; della *Lettera consolatoria a Dorotea Geremia degli Albizi* nell'aprile; delle *Lettere* e dei *Discorsi dell'arte poetica* nel giugno.<sup>49</sup>

Ma, escluso il Foffano (che aggiunge però che «moltissime devono essere state le correzioni di Torquato nella seconda parte, chè le espressioni da lui usate nelle lettere al Costantini di “rassettare”, “correggere”, “racconciare”, hanno non dubbio significato»),<sup>50</sup> il Catalano,<sup>51</sup> il Daniele,<sup>52</sup> la D'Alessandro<sup>53</sup> e, più cauto e preciso, V. Corsano<sup>54</sup> sembrano propensi ad attribuire la mag-

<sup>47</sup> F. FOFFANO, *Il «Floridante»...*, p. 135.

<sup>48</sup> Si veda A. SOLERTI, *Vita di Torquato...*, II, lett. LXXI, p. 44, a Vincenzo Gonzaga, del 25 gennaio 1587 ed *infra*, poco oltre, p. 276 e segg..

<sup>49</sup> SOLERTI, *Vita di Torquato...*, I, p. 516.

<sup>50</sup> F. FOFFANO, *Il «Floridante»...*, p. 141.

<sup>51</sup> M. CATALANO, *Introduzione al Floridante...*, p. IX «Il 2 ottobre 1586 gli restituiva il *Floridante* [*Torquato al Costantini*], aggiustato e rabberciato alla meglio con l'introduzione di varie stanze composte da lui stesso o ricavate dall'*Amadigi* per colmare i vuoti del manoscritto, e trasportando alcuni canti e togliendone altri come soverchi».

<sup>52</sup> A. DANIELE, *Ipotesi...*, p. 204: «da portata dell'intervento di Torquato che, seppur operato su un materiale composito (di parti derivate dall'*Amadigi* e di parti nuove abbozzate dal padre) non fu certo minimo, dovendo egli innanzi tutto supplire in molti punti alla mancanza di raccordo tra i vari spezzoni del poema e all'inserimento di quelle sequenze elogiative dalle quali sperava di trarre un qualche utile materiale».

<sup>53</sup> F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, p. 357: «l'individuazione particolareggiata dei mutamenti prodotti [tra l'*Am* e il *Fl*] traccia un percorso di affinamento stilistico che, soprattutto in alcuni passi particolarmente significativi, lascia intravedere con nitidezza la mano dell'autore della *Liberata*».

<sup>54</sup> V. CORSANO, *Nota al testo del Floridante* (citato nota 107 p. 36), II 4.1, p. CXXX: «1) Bernardo abbozza una parte indefinita, ma consistente del poema, lasciandolo incompiuto alla sua morte; 2) Torquato raccoglie i materiali dispersi, li riordina, li completa e li invia al Costantini in

gior parte delle miglorie alla mano del figlio, anche nella prima parte del poema.

Queste ipotesi prendono il loro avvio dalle già citate lettere di Torquato al Costantini del 26 agosto<sup>55</sup> (quando si ha notizia del primo quinternello spedito a Torquato), del 2 ottobre<sup>56</sup> e del 1° novembre 1586 (ove Torquato parla dell'ultimo quinternello):<sup>57</sup> queste sono le uniche lettere ove Torquato dichiara le interpolazioni da lui fatte, mentre quasi tutte le altre, lo abbiamo visto, vertono per lo più sulle stanze in lode di gentildonne e sulle disperate richieste e sollecitazioni al Costantini affinché si dia avvio alla stampa.

Si consideri quindi che il processo correttorio di Torquato si svolge quasi completamente tra il 26 agosto e il 1 novembre, in poco più di due mesi, nei quali egli lavorava anche al *Torrismondo* e ai *Dialoghi* e nei quali fu costretto a dare omogeneità e linearità ad un'opera inconclusa, che interseca parti desunte dall'*Amadigi* e parti nuove. Bernardo vi dedicò invece gli ultimi sette anni della sua vita, e — seppur tra impegni diplomatici e la stanchezza della sua non più giovane età — è innegabile che la maggior parte del lavoro si svolse su canti già pronti desunti dall'*Amadigi*, che egli non fece altro che ritoccare, limare, migliorare, innalzare in direzione epica, componendo *ex novo* solo i 'canti dei cavalieri', ai quali verosimilmente dedicò la gran parte del suo ultimo tempo.

Ritorniamo dunque ora alla già citata lettera del 2 ottobre, con la specificazione, però, che l'espressione «Vi rimando il *Floridante*» va intesa in senso relativo, cioè nel senso di 'Vi rimando quella parte del *Floridante* che mi avevate spedito', così come «l'ultimo quinternello» di *Lett.* III 672 è da identificare con l'ultimo quinternello (in ordine di tempo) mandatogli dal Costantini, mentre l'ultimo in senso assoluto è quello rispedito al Costantini il 20 aprile 1587.<sup>58</sup> In data 22 novembre Torquato scrive infatti:

Vorrei che questo poema fusse stampato in tutti i modi, e senza alcun indugio; quantunque mi spiaccia di non aver potuto rivedere gli ultimi quinternelli, oltre al

forma di quinternelli; il poeta, è lecito supporre, lascia tracce del proprio passaggio a tutti i livelli (grafico-formale, sostanziale, strutturale), in più premette al testo una lettera di dedica al Duca Guglielmo Gonzaga; 3) Antonio Costantini coordina le operazioni editoriali presso lo stampatore Benacci di Bologna [...].»

<sup>55</sup> *Lett.* III 633; per la quale si veda *infra*, la nota 8 di questo capitolo.

<sup>56</sup> *Lett.* III 656; cfr. *infra*, nota 14.

<sup>57</sup> *Lett.* III 672; cfr. *infra*, nota 18.

<sup>58</sup> *Lett.* III 802.

primo: e se Vostra Signoria potesse mandargli, io gli rimanderei tanto a tempo, che non tratterrei la stampa, a la quale vorrei che si desse principio questo mese.<sup>59</sup>

E ancora il 9 dicembre:

Le rimando il quinternello con la mutazioni di molte stanze, e d'alcuni versi, per le quali questa notte sono stato desto molte ore. Vorrei che si stampasse in tutti i modi, e si cominciasse inanzi Natale.<sup>60</sup>

Torquato chiede, quindi, al Costantini di dare avvio alla stampa nonostante non abbia riveduto alcuni quinternelli; non sappiamo, però, quanti canti contenesse ciascun quinternello e non sappiamo nemmeno quanti gliene avesse mandati il Costantini entro il 20 ottobre, quando si registra la prima richiesta di iniziare la stampa. Probabilmente la gran parte del *Floridante* era stata corretta da Torquato entro quella data e forse persino entro il 2 ottobre:<sup>61</sup> se tale ipotesi fosse vera si spiegherebbe anche perché in questa lettera non parla di quinternelli, ma del *Floridante*. L'epistolario è, però, piuttosto ambiguo a questo riguardo: Torquato chiede in data 19 e 22 dicembre «gli ultimi due quinternelli, se non intralceranno la stampa»; il 15 gennaio «gli ultimi tre»; il 25 dello stesso mese «gli ultimi quattro canti»; e solo il 20 aprile rimanda l'ultimo quinternello.<sup>62</sup>

Ritorniamo ora alla lettera del 2 ottobre:

Vi rimando il *Floridante* nel quale ho racconciò quelle parti che mi parevano d'averne maggior bisogno e ripiene quell'altre che potevano essere riempite. Alcune è quasi impossibile che si riempiano, o almeno più che non pare: in altre si può giunger quel che si legge nell'*Amadigi*, come io ho segnato a' suoi luoghi».

Quale fu la portata quantitativa e qualitativa di tale operazione? Quali parti racconciò, e che significa esattamente il termine “racconciare”? Quali riempì?

<sup>59</sup> Cfr. *Lett.* III 688 ed *infra*, p. 208 e nota 20, p. 254.

<sup>60</sup> *Lett.* III 704.

<sup>61</sup> Tra il 26 agosto e il 2 ottobre Torquato non chiede mai al Costantini di spedirgli quinternelli (cfr. *infra*, pp. 251-52): un lasso di tempo piuttosto lungo se si considera con quale insistenza solleciti in seguito l'amico per farsi mandare gli ultimi, soprattutto dopo il 26 novembre: data in cui gli invia anche la Dedicatoria al Duca di Mantova.

<sup>62</sup> Per un elenco più dettagliato delle disperate richieste di Torquato al Costantini si veda *infra*, la nota 22, p. 254.

E perché per alcune afferma essere «quasi impossibile che si riempiano», mentre per altre sì?

Azzardando una ipotesi si potrebbe pensare che il ‘riempimento’ si possa riferire ai canti troppo brevi, che nel *Floridante* a stampa sono solo tra quelli desunti dall’*Amadigi*: dunque l’impossibilità a riempirli sarebbe determinata proprio dal maggior poema del padre, nel quale gli episodi sono strettamente consequenziali; due canti, in particolare, sono decisamente ‘brevi’: il V e l’ VIII, rispettivamente con 48 e 56 ottave, mentre il III e il IV si aggirano intorno alla 60 ottave (62 e 65, per la precisione, quindi con una misura più aderente alle 70, ritenuta la migliore da Bernardo:<sup>63</sup> anche se qui, ovviamente, ci stiamo riferendo al processo correttorio di Torquato, che però abbiamo visto essere improntato a conservare quanto più possibile la volontà paterna). I ‘canti dei cavalieri’ sono invece sempre di dimensione più estesa (fatta eccezione per l’XI, con 62 ottave ed il XVI, con 66), aggirandosi tra le 80 e le 90 stanze, con il picco del X che arriva a 112 per l’inserimento della parte encomiastica di Torquato. Probabilmente, allora, il ‘riempimento’ effettuato dal figlio riguarda proprio quest’ultima parte, e non quella desunta dall’*Amadigi*, nella quale le parti ‘nuove’ e di incerta attribuzione sono appena 26 stanze.<sup>64</sup> Per arrivare a questa cifra ho escluso dal computo solo le prime 51 ottave del canto I presenti nel cod. Marciano (anche se, a onor del vero, abbiamo visto che la 5 e la 6 sono attribuibili a Torquato, e le discrasia tra codice e stampa nulla ci dicono della paternità di quelle varianti), e l’ultima del canto VIII, ovvero «quella stanza ne la quale scrive di por la cetra sopra la pietra»,<sup>65</sup> che Torquato afferma implicitamente essere del padre. Ma è verosimile ipotizzare che Bernardo abbia composto, come questa chiusa, almeno anche quella del canto I e gli *incipit* del II e del VII,<sup>66</sup> che, contenendo ottave encomiastiche delle quali Torquato non fa menzione nelle lettere al Costantini ed essendo composte con uno stile molto simile a diversi proemi dell’*Amadigi*, con buona probabilità sono ascrivibili a Bernardo: si arriverebbe così a 20 ottave ‘nuove’ di discrasia tra *Am* e *Fl*.

<sup>63</sup> Cfr. *BLett.* II, CXLIII, pp. 467-69, a S. Speroni, del 19 febbraio 1558, per la quale si veda *infra*, p. 118 e, p. 202, gli *explicit* dell’*Amadigi* sul tema della lunghezza del canto.

<sup>64</sup> Si veda l’APPENDICE VI.

<sup>65</sup> Si veda *infra*, p. 208 e, in questo capitolo, la nota 20.

<sup>66</sup> *Fl* II 1-3 (per le quali si veda *infra*, cap. IV, pp. 154-55), e VII 1-3 (per le quali cfr. cap. IV, pp. 205-6).

In più, nel chiudere la lettera Torquato ammonisce il Costantini: «non potendo supplire al difetto almeno non consenta che si legga alcuna parte duplicata»: ciò significa, quindi, che egli non condusse fino in fondo il processo di ‘riempimento’ e ‘rabberciamento’, non lo forzò al punto da rimanerne soddisfatto, forse per un troppo grande difetto strutturale delle carte lasciate dal padre, forse per non interpolare più del lecito un’opera che sarebbe stata pubblicata a nome di Bernardo Tasso, e che egli decide di riprendere in mano proprio per esaudirne l’ultimo desiderio e difendere la sua memoria.

Ancora: quando Torquato scrive che in certi luoghi si può «giunger<sup>67</sup> quel che si legge nell’*Amadigi*» e prega il Costantini di fare attenzione a che «non si legga alcuna parte duplicata» verrebbe da pensare che si riferisca a singole ottave di raccordo, inserite per collegare parti desunte da canti diversi del primo poema; ma, in verità, queste ottave non sono molte, perché spesso il raggruppamento è operato tagliando le ottave iniziali e finali dell’*Amadigi* che segnano la cesura tra Floridante e gli altri protagonisti: e basta osservare lo schema nell’Appendice VI per rendersene conto agevolmente; potrebbero dunque essere le strofe II 6 (escludendo che tutti i numerosi spostamenti del canto I possano essere attribuiti a Torquato),<sup>68</sup> forse le II 41-48<sup>69</sup> e le III 26-31.<sup>70</sup>

Ma la ‘giunzione’ di parti dell’*Amadigi* può anche riguardare quelle ottave dei ‘canti dei cavalieri’ nelle quali essi hanno notizia delle vittorie del protagonista e delle prove da lui superate nel primo poema: questa possibilità mi sembra però meno probabile, da un lato per l’esiguità numerica del fenomeno, dall’altro perché il canto XII, quello di Florimarte, è quasi completamente incentrato sulla sua ricognizione di informazioni sul Principe, e dunque non può essere stato integralmente composto da Torquato.

Mi sembra invece del tutto improbabile che Torquato si riferisse, con quella espressione, alla totalità o alla grande maggioranza delle ottave omologhe presenti nei primi otto canti. Non si spiegherebbe, altrimenti, perché temere vi potessero essere ottave duplicate; e certo la causa non può essere che «egli era ancora col cervello sbalestrato per la settenne famosa pazzia e si sen-

<sup>67</sup> Specifico che «giunger» va inteso nel significato etimologico di congiungere, unire, raccordare, e non aggiungere.

<sup>68</sup> Si veda *infra*, cap. IV, paragrafo 1: «Il codice Marciano», e l’APPENDICE II.

<sup>69</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, p. 165 nota 61, poco oltre, nota 74 e l’APPENDICE III.

<sup>70</sup> Dal canto V al canto VIII non vi sono stanze che adempiono a tale funzione: si veda lo schema in APPENDICE VI.



tiva inadatto a eseguire un lavoro diligente di correzione e rassettamento»;<sup>71</sup> inoltre, e soprattutto, le ottave omologhe dei primi otto canti non sono funzionali a ‘giungere’ episodi, a «riempire i vacui», ma costituiscono la diegesi vera e propria e, se si ammette che Torquato si sia preso la briga di inserire buona parte degli otto canti desunti dall’*Amadigi*, non vedo perché non avrebbe potuto continuare tale operazione: grazie all’esposizione che il padre fa nella lettera del 24 dicembre 1563<sup>72</sup> avrebbe potuto concludere il poema, inserendo le ottave desunte dai restanti cinquanta canti dell’*Amadigi* e, ancora, alcune altre di sutura per dare omogeneità e coesione alla narrazione (come nei primi otto canti).

Decide invece di lasciare integra la volontà e la memoria del padre<sup>73</sup> e di non inserire ulteriori interpolazioni: Torquato opera in modo fortemente, scrupolosamente, conservativo e tale dato va tenuto ben presente nel momento in cui si tenti di ipotizzare l’entità e la qualità del suo intervento.

Ritornando ancora alla lettera del 2 ottobre, Torquato dichiara di aver trasposto alcuni canti e che altri risultano «soverchi»: la trasposizione dei canti e l’essere alcuni superflui non può, però, riferirsi alle ottave omologhe dell’*Amadigi* — ipotesi per la quale sembra propendere il Daniele<sup>74</sup> — poiché

<sup>71</sup> M. CATALANO, *Introduzione...*, p. VIII-IX. Senza addentrarmi ulteriormente sulla questione della pazzia del Tasso, mi preme ricordare che gli anni mantovani furono, per Torquato, tra i più prolifici a livello poetico (si veda *infra*, p. 313), e che negli anni esattamente precedenti al ricovero in S. Anna egli attendeva alla *Liberata*: non credo, quindi, sia umanamente e scientificamente corretto attribuire alla malattia scelte poetiche che altrimenti non riusciremmo a spiegarci.

<sup>72</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, pp. 157-58.

<sup>73</sup> Cfr. *Lett.* III 733, a Maurizio Cataneo, s.d., «La riputazion di mio padre io l’ho davanti agli occhi, e sopra la testa: ma questo nuovo poema non gliela scemerà, quantunque non possa accrescerla; ma farà qualche buono effetto, e mostrerà a questi signori serenissimi il desiderio c’ho della grazia loro».

<sup>74</sup> DANIELE, *Ipotesi...*, p. 238: «Non sappiamo con esattezza quali mutazioni nel passaggio dall’*Amadigi* al *Floridante* siano avvenute per opera diretta di Torquato, ma è da presumere — per stare alle testimonianze esaminate — che egli sia intervenuto in molti passaggi, soprattutto dove si innestano insieme brani di episodi provenienti da canti diversi o si traspongono addirittura, mutando l’ordine, parti di canti». Non vedo a quale trasposizione di parti di canti il Daniele si possa riferire: l’unica da lui evidenziata nella tabella, presente alla fine del suo studio riguarda *Fl* II 41-48 ← *Am* III 40-49, e *Fl* 49-53 ← *Am* III 68-72. Ma tra *Fl* II 41-48 e *Am* III 40-49 l’omologia è solo di contenuto: un cavaliere descrive la ventura delle tre Riviere, che nel III canto dell’*Amadigi* è tentata, infelicemente, da Alidoro, mentre nell’XI è superata da Floridante: *Fl* 49-53, infatti, non è omologo ad *Am* III 68-72, ma ad *Am* XI 68-72 (si veda la tabella in APPENDICE VI e l’APPENDICE III). D’altronde, mancando nel *Floridante* la parte relativa ad Alidoro, l’introduzione delle ottave descrittive di tale ventura diviene strutturalmente necessaria per la migliore comprensione dell’intera vicenda: chi operò tale innesto?

l'ordine dei canti è esattamente uguale tra i due poemi e gli episodi (come già detto) strettamente consequenziali. Difficile risulta invece capire quali canti egli ritenesse «soverchi», perché ciascuno degli ultimi undici è dedicato ad un cavaliere, e dunque, proprio per un'euritmia del poema, sarebbe stato una mancanza l'eliminazione di uno di questi episodi. Solo la ventura di Costante occupa due canti, il XV ed il XVI, ma le due storie raccontate si intrecciano nel tema della gelosia di Aspasia per Costante e sono l'una speculare all'altra. Torquato non dice però di aver eliminato quei canti che riteneva «soverchi», e dunque, forse, l'affermazione non è altro che una constatazione.

Riguardo alla trasposizione si può però congetturare che Bernardo avesse inframmezzato alle vicende di Floridante quelle dei cavalieri partiti alla sua ricerca, come si legge nel codice Marciano ove, al primo canto riguardante la partenza di Floridante e dei dieci cavalieri, segue subito la ventura di Cleante (segnata come «canto secondo», ma decimo nel *Floridante*) e poi quella di Icasto (segnata come «canto [*spazio bianco*], ma diciottesimo nella stampa).<sup>75</sup> La trasposizione, pertanto, può aver riguardato o l'accorpamento di tutti i canti riguardanti Floridante nella prima parte della stampa (canti I-VIII) e di tutte le vicende relative ai cavalieri nella seconda (canti IX-XIX), o la sola inversione dell'ordine delle venture dei cavalieri (il che significherebbe che la struttura bipartita sarebbe attribuibile a Bernardo), o entrambe le cose. Nel codice Marciano, però, la rassegna dei cavalieri contenuta nel primo canto conserva il medesimo ordine della stampa,<sup>76</sup> che a sua volta rispecchia quello dei 'canti dei cavalieri': se fosse stato Torquato a rispettare questa sequenza bisognerebbe ammettere anche che Bernardo avesse conferito un successione casuale a dette venture, il che sarebbe verosimile solo se fossero state inframmezzate da quelle di Floridante: ma non essendo il codice Marciano il manoscritto del padre su cui lavorò Torquato nessun dato certo discende da queste considerazioni. L'ipotesi più economica e semplice è però sicuramente la possibilità che sia stato Torquato a conferire al *Floridante* la struttura bipartita, anche in ragione dei calcoli numerici proposti riguardo al manoscritto Marciano ed al «disegno dell'opera»: alludo con questo alla decisione di aumentare a dieci (e, per un breve periodo dodici) il numero dei cavalieri, contro i sei iniziali, in parallelo ai diciotto da desumere dall'*Amadigi*, che con le parti relative ad Agramoro e

<sup>75</sup> Si veda, per tutti questi aspetti ed una più approfondita trattazione delle trasposizioni relative al primo canto manoscritto rispetto alla stampa, il paragrafo 1 del cap. IV, pp. 136-55.

<sup>76</sup> Si veda *infra*, cap. V, pp. 209-10.

i canti finali da scrivere *ex novo* avrebbero costituito un'alternanza simmetrica.<sup>77</sup> Se ciò fosse vero non sarebbe nemmeno del tutto illogico pensare che anche l'ordine dato da Bernardo alle venture dei cavalieri non fosse quello della rassegna, ma quello della successione dell'*Amadigi*: ovvero che le sparse notizie di Floridante di cui i paladini sono messi al corrente fornissero il criterio per la successione diacronica dei canti dei cavalieri, il cui ordine, nel *Floridante* a stampa, non rispecchia mai la sequenza dell'*Amadigi* e dei primi otto canti del *Floridante*.<sup>78</sup>

L'eventualità che la struttura bipartita, di contro a quella alternata ravvisabile nel codice Marciano, sia ascrivibile a Torquato è avanzata anche (unico tra gli studiosi dell'opera) da Vittorio Corsano, nella *Nota al testo* dell'edizione critica del *Floridante* da lui curata, anche in ragione del fatto che: «è innegabile che i due modelli di *dispositio*, alternata e giustapposta, rivelino matrici culturali molto diverse: da un lato la matrice retorico-oraziana, umanistica e storicista, che prescrive un sapiente dosaggio di utile e diletto per suscitare l'attenzione del pubblico e indurlo all'ascolto; dall'altro la matrice aristotelica, razionalista e scientifica, attenta agli equilibri interni dell'opera d'arte e insofferente verso ogni tipo di disorganicità. Sull'attribuzione delle due matrici non vi sono dubbi [...]. Il *Floridante* giustapposto impone una rottura, una sorta di cambio di rotta che sembra a dir poco arduo attribuire al vecchio Bernardo».<sup>79</sup> Pur non riuscendo a comprendere perché Corsano parli di struttura giustapposta per il *Floridante* a stampa (mi sembra, infatti, che la struttura alternata: un canto di Floridante, un canto dei cavalieri, un canto di Floridante, ecc.. ipotizzabile dal codice Marciano, imponga una giustapposizione molto maggiore di quella unitaria e bipartita, che però Corsano definisce tripartita, in quanto ai canti dei cavalieri sarebbe dovuta seguire la parte relativa a Floridante desunta dagli ultimi cinquanta canti dell'*Amadigi*) credo che la deduzione colga pienamente nel segno. Non concordo invece con l'affermazione di Corsano, ripresa dal Daniele, che «Torquato gestì l'abbozzo paterno con molta libertà»,<sup>80</sup> poiché egli «si trova davanti un materiale largamente indefinito, con ogni probabilità in condizioni non omogenee. Alcune parti sono ad uno stadio avanzato (ad e-

<sup>77</sup> Cfr. *infra* cap. IV, p. 157 e 161 e segg..

<sup>78</sup> Cfr. *infra*, cap. V, pp. 210-13.

<sup>79</sup> V. CORSANO, *Nota al testo...*, pp. CXXXIX-CXL.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. CXXXVII.

sempio, si può credere, il terzo canto di M); tutte le altre, difficile dire quali e quante, richiedono una buona dose di lavoro. Il poeta-editore corregge gli errori, riempie i vuoti attingendo all'*Amadigi*, elimina le sezioni irrecuperabili, 'traspone' certi canti, si preoccupa che nessuna "parte" risulti "duplicata" (i canti "soverchi"): in altre parole cerca di riprisinare la comprensibilità e la continuità del dettato, trasformando il cumulo di frammenti in narrazione compiuta».81 Personalmente credo che i materiali che Torquato 'eredita' dal padre, fossero in realtà molto più omogenei di quelli che il Corsano, il Daniele e la D'Alessandro ipotizzano, tanto più che Corsano deduce questo basandosi sui risultati ottenuti dalla D'Alessandro nello studio della ottave omologhe tra *Amadigi* e *Floridante*. Ma anche ammettendo che queste siano tutte miglie di Torquato, non hanno una portata numerica tale da richiedere una «buona dose di lavoro» da parte del poeta-revisore. La D'Alessandro, d'altronde, analizza la questione dal punto di vista qualitativo, cui è necessario integrare quello quantitativo e più attentamente filologico, che approfondisca soprattutto l'analisi contrastiva con l'*Amadigi*. A questo proposito, poi, vorrei puntualizzare che la *princeps* dell'*Amadigi* fu stampata in quinterni da Gabriel Giolito de' Ferrari, e che Torquato parla sempre di quinternelli nello scambio epistolare con il Costantini; nella prima lettera scrive, però, «desidererei che mi mandaste il *poema* di mio padre», ed il 2 ottobre (quando abbiamo ipotizzato, sulla scorta delle lettere, fosse a buon punto la revisione, e parla degli interventi attuati) «il *Floridante*», per tornare poi a sollecitare la spedizione degli ultimi «quinternelli».

E se il «poema» ed i «quinternelli» fossero proprio l'*Amadigi* ed i quinterni dell'edizione Giolito, che Bernardo aveva già in qualche modo selezionato e diviso, estrapolando le parti relative a *Floridante*, con magari sui margini qualche annotazione e variante (o persino la maggior parte)? E magari su quell'edizione l'operazione era stata condotta solo sulla prima metà del poema, e Torquato decise per questo di non dare compimento al poema paterno: cosa che sarebbe stato benissimo in grado di fare se si fosse preso la briga di rileggere l'ultima metà, operare i tagli necessari, e fare dunque il medesimo processo che era stato condotto sulla prima parte...e che, se autore non ne fosse Bernardo, egli stesso stava conducendo sui primi cinquanta canti. Oltre le varianti dei singoli versi, infatti, dall'*Amadigi* vengono cassati solo i numerosi prologhi e congedi (spesso molto simili tra loro, nei quali ricorre sistematicamente, per esempio, l'elemento della stanchezza del poeta e del prendere in

81 *Ivi*, p. CXXXIV.

mano\deporre la cetra: quindi «le parti duplicate», che non possono certo riferirsi ai «canti soverchi»<sup>82</sup>), tutti i raccordi con gli altri personaggi, alcune descrizioni (quella del cavallo di Alidoro e quella di come lo scudo di Fidia giunga in Cornovalia), nonchè due similitudini degne di nota, *in primis* perché risultano casi isolati tra le tante comparazioni del poema,<sup>83</sup> e poi perché sono molto simili tra loro, stilisticamente e contenutisticamente: *Am* VIII 42:

Non s'allegra così la vecchiarella,  
che 'l figlio unico creda aver perduto,  
se ne l'estrema età sente novella  
che sano, lieto e ricco sia venuto,  
poi che conosce il volto e la favella  
et ode da vicino il suo saluto,  
come s'allegra il cavaliere eletto  
di veder la sua speme e 'l suo diletto»;

ed *Am* XI 73:

Non con sì dolce affetto unico figlio  
mira, ne gli anni estremi generato,  
tenero padre, che 'n perpetuo essiglio  
aveva la giustizia condannato,  
poi che dal Magistrato e dal Consiglio  
è suto da tal pena liberato,  
come mira l'Amante intento e fiso  
il bel seren de l'angelico viso.

Entrambe si focalizzano sulla felicità di un anziano genitore nel poter finalmente rivedere il figlio dopo lunghi anni, quando oramai sembrava averne persa la speranza. E la seconda sembra davvero narrare le vicissitudini di Bernardo, che, mentre scriveva i primi canti dell'*Amadigi* si trovava proprio nel pieno dell'esilio e che, quando Torquato era nato, aveva già 51 anni. Non so se Torquato si sarebbe preso la briga di cassare una tale ottava, e forse è da credere che Bernardo, in questa nuova opera, in un tempo in cui aveva potuto godere dell'adolescenza del figlio contro ogni aspettativa, abbia preferito cancellare il ricordo di quei tempi bui.

Ad ogni modo, l'assetto in cui Torquato rielabora e licenzia le carte paterne dimostra chiaramente che egli decide di lasciare quanto più possibile integra la volontà del padre, sottolineando al contempo lo stato di incompiutezza

<sup>82</sup> Alludo qui alla porposta di Corsano, citata a p. 270.

<sup>83</sup> Si veda lo schema in APPENDICE VI.

del *Floridante*. Lo stesso Corsano nota questo aspetto con sottigliezza: «Tuttavia è necessario osseravare che alcuni aspetti del testo, come le dichiarazioni di provvisorietà contenute nella dedica, il numero anomalo dei canti, la chiusura tragica sulla morte di uno dei cavalieri che cercano Floridante, sembrano concepiti appositamente per sottolinearne l'incompiutezza, quasi che Torquato, avendo per le mani ben altre opere del suo cantiere poetico, abbia spinto sul pedale del 'non finito' con un calcolo personal-editoriale, per disimpegnarsi senza danno dal poema e giustificare in anticipo le imperfezioni di forma e di stile. Da questa prospettiva, dunque, lo studio delle due mani deve tener conto di un limite, cioè della possibilità che il revisore [*Torquato*] sia intervenuto in maniera diseguale, in alcuni luoghi a fondo e in altri superficialmente, restituendo alla favola una coerenza ma evitando la riscrittura a tappeto».84

La possibilità della riscrittura a tappeto è del tutto pleonastica, in quanto certo non si può parlare di riscrittura per i primi otto canti, mentre per la seconda parte possediamo due dei canti dei cavalieri nel codice Marciano: questi ci mostrano come le varianti a stampa siano minime, e ciò che muta sostanzialmente è solo il numero del canto; essendo inoltre i suddetti canti 'copiati',85 ma relativi alle prime volontà dell'autore, è verosimile pensare che Bernardo abbia operato qualche ritocco nella successiva trascrizione per il codice posseduto da Torquato.

Forse, allora, i quinternelli cui Torquato allude dopo la lettera del 2 ottobre, che si dispiace di «non aver potuto rivedere» prima di dare inizio alla stampa,86 possono essere quelli dei canti dei cavalieri, che per il buono stato in cui si trovavano credeva non aver bisogno di rivedere. Ma poi, spinto dai continui ritardi, e sapendo che quella sarebbe stata l'ultima parte ad essere pubblicata (per aver deciso lui stesso questo cambiamento di struttura), chiede al Costantini di riguardarli, apportando magari qualche ulteriore modifica. Torquato infatti scrive, sempre nella lettera del 2 ottobre: «Sono alcuni canti trasposti: e di questi similmente ho avvertito chi si prenderà la cura di farlo stampare». Per operare il cambiamento: «tutti i canti dei cavalieri dopo quelli di Floridante; l'ordine di questi ultimi deve essere il medesimo della rassegna, canto I, ottave 30-37», oppure il numero del canto posto davanti a ciascun nome del cavaliere-

84 Rintraccia poi due «smagliature» nel tessuto del racconto, per le quali cfr. *infra*, p. 215, nota 17.

85 Ricordo che in margine alla scritta «canto secondo» è la dicitura: «questo canto è copiato».

86 *Lett.* III 688, per la quale cfr. *infra*, p. 254, nota 19 e p. 260, nota 39.

re, senza la necessità di rimandare al testo, sarebbe appunto bastata una ‘indicazione’. E allora si potrebbe pensare che Torquato, nella lettera del 2 ottobre, alluda nella prima parte agli interventi sulle ottave omologhe, e nella seconda ai canti dei cavalieri, per i quali forse esisteva una bella copia in un codice che li contenesse tutti, con l’ordine voluto dal padre. Dunque «Vi rimando il *Floridante*» sarebbe proprio l’*Amadigi*, il «poema», divenuto ora il *Floridante*:

Vi rimando il *Floridante* nel quale ho racconcio quelle parti che mi parevan d’averne maggior bisogno, e ripiene quell’altre che potevan essere riempite. Alcune è quasi impossibile che si riempiano, o almeno più che non pare: in altre si può giunger quel che si legge nell’*Amadigi*, com’io ho segnato a’ suoi luoghi. Sono alcuni canti trasposti: e di questi similmente ho avvertito chi si prenderà la cura di farlo stampare: altri sono soverchi; prego però vostra Signoria che voglia leggerlo con diligenza e attenzione: e non potendo supplire al difetto almeno non consenta che si legga alcuna parte duplicata.

## 2) IL *FLORIDANTE* TRA BERNARDO E TORQUATO, *APOLOGIAE CONQUISTATA*, MERAVIGLIOSO E ALLEGORIA

Il punto nodale attorno a quale la critica si è lungamente interrogata rimane comunque a chi siano ascrivibili le varianti introdotte nei primi otto canti. Ovvero, se le nostre ipotesi fossero vere: le varianti apportate sui quinterni dell’*Amadigi* erano tutte di Bernardo, tutte di Torquato, o di entrambe le mani?

Nelle intenzioni di Bernardo, quali furono i principi teorici e poetici che guidarono il processo creativo e correttorio del *Floridante*? Quali mutamenti comportò la scelta dell’unità d’azione nell’*elocutio*? In che modo, e con quali differenze rispetto all’*Amadigi*, si sarebbe dovuto inserire questo suo secondo e ultimo poema nel panorama contemporaneo? Qual è l’entità delle modifiche apportate da Bernardo tra il 1563 e il 1569 alle stanze del *Floridante* omologhe a quelle dell’*Amadigi*?

Le notizie che si possono ricavare dall’epistolario di Bernardo riguardo alla composizione ed alle intenzioni poetiche sottostanti al *Floridante* sono piuttosto nebulose e ambigue: di certo impegni di natura diplomatica e una «gravissima infermità», che lo colpì nel 1566, lo distolsero dalle cure letterarie; il 9

agosto 1565 scriveva però al Cavalier Concini: «l'*Amadigi* è già ridotto in quel termine ch'io ho deliberato che sia; al *Floridante*, se piacerà a Dio, avrò dato fine per tutto ottobre». <sup>87</sup> Ma quattro anni dopo, il 4 settembre 1569, Bernardo morì a Ostiglia, tra le braccia del figlio, lasciando, di fatto, interrotto il *Floridante* al canto XIX. Era reale la speranza di Bernardo di finire il poema entro ottobre del '65?

Sono tutti nodi ancora stretti e irrisolti che, nell'impossibilità di uno scioglimento mediante gli epistolari, potranno allentarsi solamente attraverso riscontri testuali e stilistici, che aiutino a far chiarezza sul rapporto Bernardo-Torquato, sulle influenze esercitate dal padre sul figlio, e dal figlio sul padre. Dunque nulla di certo si può dire: la mancanza di prove ci porta a brancolare in un labirinto organizzato per bivi, nel quale si ha il 50% di possibilità di imboccare la strada giusta, o quella sbagliata...

E così, non appena si legge una similitudine così stilisticamente riuscita, pittoricamente stilizzata, come quella dell'abbraccio tra Amadigi e Floridante, in *F/I* 53 2-8:

Si salutar con sermon dolce e grato  
(così la forza è di virtù possente),  
e quasi l'un de l'altro innamorato,  
mostrar gli affetti d'amorosa mente,  
e s'abbracciàr com'edra o vite implica,  
quasi fra lor fosse amicizia antica.

istintivamente si sarebbe portati a esclamare: «Ecco l'impronta di Torquato!»; ma proprio quella bella comparazione ci riporta con sicurezza a Bernardo, essendo presente in almeno altri due contesti dell'*Amadigi*: XXXVII 20 6-8: «Fin che coi bracci il caro collo implica, | com'all'olmo talor suol far la vite | ch'alza e sostiene le sue fonti gradite» e LX 14 5-8: «Baciò, come rivenne, il volto amato | d'ambo i suoi cari pegni, e sì gli avvinse | con quel di madre affetto casto e puro, | com'olmo vite suole, edera muro»; immagini di cui forse Torquato conserva qualche memoria nell'episodio di Gildippe ed Odoardo, nel loro abbraccio finale (*G.L.* XX 99):

Come olmo a cui la pampinosa pianta  
cupida s'aviticchi e si marite,  
se ferro il tronca o turbine lo schianta  
trae seco a terra la compagna vite,

<sup>87</sup> *BRav.* XLII, p. 205.



ed egli stesso il verde onde s'ammanta  
 le sfronda e pesta l'uve sue gradite,  
 par che se 'n dolga, e più che 'l proprio fato  
 di lei gl'incresca che gli more a lato;

Ancora: la bellissima scena della tempesta nel canto I. Appena letta mi aveva richiamato alla memoria quella del *Torrismondo*: ma il codice Marciano ci dimostra con certezza che autore ne è Bernardo e ci suggerisce, se vogliamo ascoltarlo, di cominciare a indagare meglio le ascendenze e le influenze reciproche di padre e figlio, per comprendere meglio entrambi e per poter formulare ipotesi più precise anche su questo testo. È difficile pensare che si potrà arrivare a delle conclusioni certe, ad una 'soluzione', perché la mancanza di prove e documenti ci costringe a rimanere nel campo dell'ipotetico e dell'incerto, dal quale nessuna indagine critica, nessun rigore logico potrebbe farci uscire definitivamente. Ma, laddove la parte destra del cervello è costretta ad arenarsi, corre in suo aiuto la sinistra per mostrargli la terza via del bivio... e gli sussurra timidamente di rileggere tutto il poema da capo, per l'ennesima volta, ma con gli occhi della prima volta, senza l'assillo di voler ricondurre ciascun verso a luoghi dell'*Amadigi*, o della *Liberata*, o del *Torrismondo*, ma godendo di questa fusione di due volontà, di due vite, di due destini, che nella città di Mantova e in questo *Floridante* si riunirono simbolicamente, si intrecciarono e si con-fusero «com'edra o vite implica». Gli mormora di rileggerlo senza tentare di scernere quali siano i bracci della pianta e quali quelli del rampicante che, abbracciati, abbracciati, intricati inscindibilmente, formano ormai un unico corpo che vive in virtù di questa unione: unione nella quale, magicamente, la volontà del figlio ha dato vita a quella del padre. Gli bisbiglia: «Guarda estasiato questo miracolo della vita, guardalo con gli occhi di un bambino cui tutto è nuovo e credi anche tu, mentre leggi, alle magie della maga Argea, all'occhio che mostra le passate cose e le future, al cavallo volante, ai draghi, le streghe, gli incanti della selva perigliosa: alla fantasia incondizionata che aveva dato origine a questo 'meraviglioso allegorico' così difficile da comprendere per noi, nel XXI secolo».

Ma, nonostante questo, la parte destra del cervello continua ad interrogarsi su questo testo, ed in mancanza di dati certi può comunque avviare un processo di indagine sul *Floridante* tentando di mettere in relazione alcuni luoghi significativi di questo (e dell'*Amadigi*) con altri passi simili della *Liberata*, del *Torrismondo* e del *Rinaldo*, anche solo limitandosi ad osservare degli aspetti for-

mali tipici e comuni tra Bernardo e Torquato, senza la necessità di attribuirne una paternità.

Francesca D'Alessandro, nel suo studio sull'opera di Bernardo,<sup>88</sup> si sofferma sulle varianti delle ottave omologhe tra l'*Amadigi* e il *Floridante* per dimostrare che «il passaggio dall'uno all'altro poema introduce stilemi e sintagmi caratteristici della produzione letteraria di Torquato».<sup>89</sup> «Con il *Floridante* e il *Torrismondo* Torquato accentua quella fase del suo percorso creativo che è lecito definire 'laboratoriale', continuamente tesa a verificare l'applicabilità dei principi astratti alla tessitura poetica in atto, a ricercare la congruenza della materia trattata, i concetti e le parole, a tracciare la linea d'equilibrio tra generi e stili, in particolare tra l'epico, il tragico e il lirico».<sup>90</sup>

È infatti del 1585 l'*Apologia della Gerusalemme Liberata*; tra il febbraio e il marzo del 1587 sono editi i *Discorsi dell'arte poetica* (elaborati, però, come abbiamo già visto tra il 1561 e il 1562), le *Gioie di Rime e prose nuovamente poste in luce* (tra le quali vi è il dialogo *La cavalletta ovvero della poesia toscana*) e le *Lettere poetiche*, mentre proprio in questo periodo lavora al *Torrismondo*, alla *Conquistata* ed ai *Discorsi del poema eroico*, editi solamente sette anni dopo.

E se nell'*Apologia* Torquato aveva preso le difese del padre, lodandolo come poeta ed affermando di cedergli «volentieri in tutte le maniere di componimenti», un anno dopo, nella Dedicatoria del *Floridante* al Duca di Mantova, puntualizza nuovamente che il padre

non condusse a fine né corresse, come pensava, illustrando alcune parti; perché fu prevenuto da gravissima infermità. Ma io non ho voluto fare che sia nascosa agli uomini la fecondità del suo ingegno, la qual dimostrò sino a morte; potendo insieme far manifesto l'obbligo ch'egli ebbe a Vostra Altezza. Mio padre a' suoi giorni acquistò molto onore co' suoi vari e felicissimi componimenti co' quali arricchì questa lingua, e fece fiorire il secolo nel quale visse: laonde non può dispiacere a Vostra Altezza che resti memoria immortale della servitù ch'egli ebbe con la sua casa potendo quella riputazion dar a quest'opera sua che l'altre diedero a mio padre; benché questa ancora, per la piacevolezza e la varietà del soggetto, debba esser letta volentieri.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi» al «Floridante»: le tracce...*, pp. 347-93.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 345.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>91</sup>T. TASSO, Dedicatoria del *Floridante...*, 6 luglio 1587 (ma già scritta — si ricordi — il 26 novembre 1586).

Scrivono la D'Alessandro: il *Floridante* costituisce una sorta di «anello di congiunzione, anche se cronologicamente posteriore, tra la materia ancora marcatamente cavalleresca dell'*Amadigi* e la severità epica della *Gerusalemme liberata*».<sup>92</sup> Se però il *Floridante* fa parte della fase 'laboratoriale' di Torquato, non si spiega perchè una volta raggiunta — con la *Gerusalemme liberata* — la severità epica che si confà ad un poema eroico, e mentre attendeva al *Torrismondo* ed alla *Conquistata*, Torquato abbia voluto, con il *Floridante*, tornare a piegare — in parte — alla piacevolezza e alla varietà cavalleresca che ancora permangono nell'opera paterna. Credo quindi che, pur essendo le ragioni poetiche essenziali per capire il processo correttivo e 'riempitivo' del *Floridante*, teso a dare unità e gravità al poema, sia piuttosto nell'identificazione con l'avversa fortuna del padre, nella volontà di farlo 'difendere da sé' contro le accuse della Crusca (e difendere così anche se stesso, che tante scelte poetiche simili aveva messo in atto) e nell'intento di manifestare al Gonzaga il bisogno della sua grazia (più che di ringraziarlo solamente per la grazia già ottenuta), che vadano ricercati i motivi che spingono Torquato alla pubblicazione del *Floridante*. Né, d'altra parte, fase di sperimentazione si può definire questa, svolta in meno di tre mesi e costretta a confrontarsi con, e a conservare, la volontà del padre, e nella quale — anche limitandosi solo al confronto con le ottave omologhe all'*Amadigi* — le varianti sono molto limitate.

È indubbio che il *Floridante* riveli, rispetto all'*Amadigi*, un percorso di affinamento stilistico che va in direzione di una maggiore coesione, di un'«elevazione del linguaggio in direzione epica, dell'eliminazione delle tracce di coloriture cavalleresche, di inflessioni colloquiali, di espressioni talvolta troppo generiche, talvolta troppo concrete [...], di una maggiore attenzione per la nitidezza della raffigurazione, e per la qualità espressiva, vocalica e ritmica delle parole all'interno del verso».<sup>93</sup> Non sono però convinta che «tali caratteristiche sono facilmente riconducibili agli stilemi di Torquato o alle sue intenzioni poetiche, sia nel loro aspetto generale, sia nelle loro manifestazioni specifiche»:<sup>94</sup> credo infatti che troppo facilmente si tendano a ricondurre le varianti del *Floridante* a Torquato ed a rintracciare le tracce di Torquato in Bernardo, piuttosto che quelle di Bernardo in Torquato, per le quali dovrebbe

<sup>92</sup> F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, pp. 348-49.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 365.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 365.

prima essere compiuto un'attento lavoro di disamina delle opere del padre, fin dai suoi esordi lirici. Già nel *Primo libro degli Amori*<sup>95</sup> la sua poesia piega su una vena più lirica e sentimentale, intimistica, prodromo della tormentata e tortuosa esperienza del figlio, mentre il verso tende a chiudersi in se stesso, cerca una musicalità nuova che conservi — nel volgare<sup>96</sup> — il ritmo della metrica classica e che celi «l'armonia della rima», contrariamente a quanto sosteneva il Bembo nelle *Prose della volgar lingua*.<sup>97</sup> E infatti nella *Lettera dedicatoria a Ginevra Malatesta* del *Primo libro degli Amori* esponeva due principi-chiave della sua poetica, lirica ed epica: la ricerca di una metrica «alla maniera degli antichi», che segua il fluire del pensiero e non sia continuamente interrotta dall'appuntamento fisso con la rima; e la necessità dell'imitazione degli antichi, anche nei generi minori (Bernardo comporrà, infatti, anche epigrammi, odi, elegie, sonetti votivi), onde evitare che la poesia in volgare si paralizzi e si sclerotizzi in schemi metrici e in forme linguistiche fisse:

De' tre miei libri dunque (che tanti appunto sono) intitolati a gli Amori, non potendo per hora per nove occupazioni fargli tutti tre imprimere, solo in luce ne verrà il primiero: composto ad imitazione de' moderni Provenzali e di Messer Francesco Petrarca: et hovvi alla fine aggiunto alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni Poeti Greci e Latini. I quali, sciolti d'ogni obbligatione cominciavano, e fornivano i loro poemi, come a ciascuno meglio pareva: massimamente quelli che d'amorosi soggetti ragionano, e c'hanno similitudine co' volgari, come sono Epigrammi, Ode, et Elegie: né havevano rispetto di principiare più con proemio, che senza: e se pure il facevano, non curavano di dargli quelle parti, che quel della prosa ricerca; e più tosto secondo l'ampia licenza poetica, entravano in qualunque materia, e vagando, n'uscivano in fabule, o 'n qualunque altra digressione a lor voglia.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> B. TASSO, *Libro primo degli amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Giovanni Antonio & fratelli da Sabbio, 1531.

<sup>96</sup> Cfr. G. CERBONI-BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, p. 13: «La scelta del volgare come lingua letteraria fu, per il Tasso, scelta decisiva e fondamentale, esclusiva: ma non è da credere che fosse, allora, una scelta facile. Erano, quelli, gli anni in cui un rinnovato e diffuso fervore aveva rianimato e andava tuttavia sollecitando, in ogni parte d'Italia (a Roma, a Napoli, a Ferrara, a Venezia, a Padova), i ricordi e il fascino della sempre prestigiosa tradizione classica: proprio da Padova allora il Bembo assisteva, ma anche partecipava, al fiorire di una poesia latina dagli impasti morbidi e preziosamente sensuali, fiorita di grazie catulliane e oraziane, penetrata dagli spiriti pastorali ed 'epigrammatici' dell'*Antologia greca*».

<sup>97</sup> P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Loescher, 1966, p. 154: «più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane: più piacevole quell'altre che più vicine sono».

<sup>98</sup> Lettera dedicatoria a Ginevra Malatesta, in *Libro primo degli amori di Bernardo Tasso...*

Le sottili suggestioni metriche e tematiche della poesia latina, l'applicabilità del principio della licenza poetica, l'incapacità (o la non volontà?) di conformarsi al canone bembesco<sup>99</sup> ed al petrarchismo ortodosso, l'interno avvertimento di una crisi storica (la Riforma protestante, la dissoluzione del tradizionale rapporto tra intellettuali e potere, della quale Bernardo farà tragica prova sulla propria pelle per tutta la vita, contrariamente al Bembo, che a Padova, tra l'altro, era stato suo maestro), la percezione vaga di ciò che si è irrimediabilmente perduto e l'incertezza di ciò che verrà trovano sfogo e forma, con Bernardo, in una poesia che è ancora alla ricerca della propria strada, che avanza proposte senza avere il coraggio di portarle avanti fino in fondo, fino a quelle estreme conseguenze cui giungerà, invece, Torquato: si veda, per esempio, l'uso di Bernardo dell'*enjambement*, innanzi tutto nelle *Rime*, ma anche in alcuni passi dell'*Amadigi* e del *Floridante*. L'inarcatura del verso è da lui frequentemente utilizzata già in alcune liriche giovanili (diciassette tra madrigali e sonetti) e nella prima edizione degli *Amori*; ma il suo uso è formalmente teorizzato nella dedicatoria *Al principe di Salerno*, premessa alla seconda edizione degli *Amori*, e in alcune lettere. Non potendo sopprimere le rime Bernardo interviene con l'*enjambement* sul limite dell'unità metrica per forzare il ritmo e dare fluidità al periodo sintattico, trapassando — talora — «con una clausola lunga d'una stanza nell'altra»: <sup>100</sup> contro la rigidità della metrica e della sintassi, e contro «la vicinità delle rime», quindi, per dare «dolcezza», «soavità», «vaghezza» al verso. Non è un caso, infatti, che «sul piano ritmico Bernardo elimini [dalla seconda edizione degli *Amori*, del '34] i sonetti [della prima edizione del '31] dove l'*enjambement* è troppo insistito o vistoso (troppo della-

<sup>99</sup> Cfr. G. CERBONI-BAIARDI, *La lirica di Bernardo...*, p. 46: «[Gli spunti di poetica] fin da questo primo affiorare sembrano rinviare ad uno stato di aggiornata intelligenza dei fatti essenziali della lirica contemporanea, ma insieme di cauta perplessità, di profondo e in parte almeno inconsapevole disagio nei confronti di un'esperienza (quella bembesca) che tanto più inquietante doveva riuscirgli ora quanto più gli appariva prestigiosa ed autorevole, esclusivo. L'atteggiamento nei confronti del Bembo mi sembra del resto ben riconoscibile, in questi anni, in una sorta di 'complesso di Icaro', rivelato, nella stampa del 1531, da un sonetto (assegnabile con ogni probabilità, come s'è visto, al 1528) che varrà forse la pena trascrivere per intero: «Bembo, che d'ir al ciel mostri il camino | per mille strade e con spedito volo | ricerchi or questo et or quell'altro polo, | come canoro augello e pellegrino; | io pur vorrei al tuo volo vicino | venir battendo l'ali; e talor solo | co'chiari studi a tutt'altro m'involo | ma nol consente il mio fero destino. | E se mi stanco e s'al mio tardo ingegno | cadon le penne, almen con l'occhio audace | cerco l'orme seguir, ch'a dietro lassi; | e tanto il mio lavoro a me più piace, | quanto delle tue fila è fatto degno, | che vo cogliendo ovunque volgi i passi».

<sup>100</sup> *BLett.* II, XXXVIII, a Girolamo della Rovere, 26 ottobre 1553, p. 115.

casiano, per così dire), mostrando come sempre di essere eccessivamente sensibile alle critiche altrui; lascia solo le spezzature di tipo più prosastico, quelle che gli consentono di mantenere la fluidità e scorrevolezza del ritmo che tanto invidia all'esametro latino».101

L'*enjambement* di Bernardo è profondamente, strutturalmente diverso, da quello dellacasiano: è per questo che Torquato nella *Lezione sul sonetto 'Questa vita mortale' di Monsignor della Casa* e, più tardi, nel dialogo *La cavalletta ovvero de la poesia toscana*, dichiara il Casa il miglior poeta contemporaneo, e suo modello:

Ma perciocché fra tutti questi niuno ricercò più la grandezza del signor Giovanni della Casa, quantunque non conseguisse quel grado ch'era dovuto a' suoi meriti singolari, chiunque vorrà scrivere come conviensi a' grandi, a mio parere dovrebbe proporselo come esempio.

Non credo, infatti, che il silenzio di Torquato relativo all'uso dell'*enjambement* di Bernardo sia ascrivibile alla «sua volontà di ridimensionare la figura paterna scrollandosi per sempre di dosso l'appellativo di Tassino»102 (nell'86, d'altronde, Torquato è ben più rinomato del padre), né tantomeno che «all'ombra del padre, a sua insaputa e sostanzialmente contro di lui, il Tassino affila le sue armi».103 Credo piuttosto, e semplicemente, che Torquato si riferisse al dellacasiano 'parlar disgiunto', a quell'asprezza aliena da dolcezze musicali che incrina il verso dall'interno, che inserisce una pausa densa di contraddizioni, che spezza il legame tra sostantivo e aggettivo nel momento in cui il parallelismo, il chiasmo, lo stesso *enjambement* 'bernardiano' affermano la continuità e la fluidità del ritmo e del pensiero.

Torquato utilizzerà, infatti, entrambi i tipi di *enjambement*, anche all'interno dello stesso sonetto: e la magia delle suggestioni musicali, liriche, sentimentali della *Liberata* nasce proprio dall'incontro e dalla commistione dello stile grave, alto e sublime, e di quello lirico, metaforico e allusivo, che crea «attraverso l'uso duplice dell'*enjambement*, ora in funzione di "legato" e ora di "staccato", quel bellissimo temperamento di forte e patetico, di grave e delicato, che trova il suo corrispettivo forse soltanto nella grande musica monteverdiana».104

101 B. SPIAGGIARI, *L'enjambement di B. Tasso*, «Studi di filologia italiana», LII (1994), p. 122.

102 *Ivi*, p. 134.

103 *Ivi*, p. 128.

104 L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1970, p. 84.

Dunque, certa musicalità del verso, certa grazia e liricità dell'espressione, certa sensibilità per l'armonia e la delicatezza della Natura, descritta con una nitidezza e una vaghezza sensoriale che filtra nel ritmo del verso, o il brivido di una pungente sensualità appena accennata (lo stesso Torquato lo riconosce al padre nei *Discorsi del poema eroico*,<sup>105</sup> quando porta a esempio l'abbraccio di Mirinda e Alidoro), certi preziosismi lessicali, l'uso insistito di figure retoriche quali la similitudine, la prosopopea, la metafora, l'endiadi, il parallelismo, la sinestesia, le marcate allitterazioni sono tutti elementi comuni a padre e figlio: ma acquisteranno nel figlio quel tormentato senso della contraddizione, quel sublime anelito alla vita nella consapevolezza della morte, della ricerca di una perfezione e di un'armonia dell'essere che si sublima nel verso (nell'impossibilità di incarnarsi nella realtà), che ci rendono quei versi vivi nella distanza dei secoli.

Tutto questo è assente in Bernardo: i suoi poemi, le sue liriche, sono come certi quadri barocchi carichi di preziosismi, di fregi, di colori troppo artificiosi e affettati, che colpiscono ma non lasciano un segno; le immagini evocate spesso sono incompiute, come se mancasse loro la forza per vivere: ecco allora, come notano il Foffano e il Daniele, che se l'avventura di Lampadoro può avere ispirato l'episodio di Olindo e Sofronia,<sup>106</sup> di questo ci rimane memoria commossa, di quello la sensazione di avere ascoltato una bella storia, nella quale però ogni tensione narrativa è spenta dal sapere, prima ancora di leggerlo, che Lampadoro salverà gli amanti e concluderà felicemente la sua impresa, oltre al fatto fondamentale che la scena si spegne nel giro di poche ottave. Anche le descrizioni più liriche, quando Bernardo ritrae la furia degli elementi durante una tempesta, o il risvegliarsi della natura all'alba, o il quieto sonno della notte — se pur pregevoli sotto il profilo della tessitura del verso, delle immagini visive e delle sensazioni sonore che creano — alla fine risultano noiose, perché in cento canti dell'*Amadigi* Bernardo riutilizza di continuo le stesse immagini, e persino gli stessi stilemi, sicché ciò che all'inizio aveva entusiasmato, dopo pochi canti comincia a stancare, e a metà risulta quasi pedantesco, svuotato di ogni bellezza e forza: ci si accorge quasi subito che tali descrizioni assolvono ad una mera funzione di cornice ed il lettore sa già che ogni canto si aprirà con una descrizione dell'alba, che in ogni tempesta «i venti irati» si fa-

<sup>105</sup> T. TASSO, *Discorsi*... p. 68.

<sup>106</sup> Cfr. *Floridante* IX 18-39 e *G.L.* II 14-54. Si veda a proposito: F. FOFFANO, *Il «Floridante»*... p. 139; A. DANIELE, *Ipotesi*..., p. 241 ed *infra*, p. 140 nota 13, e cap. V, pp. 239 e segg..

ranno «guerra aspra e dura» l'uno contro l'altro, Austro combatterà contro Aquilone, «l'ondoso flutto» del mare «muggierà» come un toro tenuto in cattività o percosso (le occorrenze di tali stilemi o metafore nell'*Amadigi* sono tantissime, ma non sono estranee anche al figlio, ma in misura più euritmica, omogenea, e significativa). Nei diciannove canti del *Floridante* questa sensazione di 'invecchiamento' e stanchezza delle immagini è quasi del tutto assente, innanzi tutto per la minore quantità delle descrizioni, ma soprattutto perché ne cambia la funzione. Così il bellissimo calar della notte nel primo canto (I 11)

Tosto che 'l sol nel *liquido elemento*  
tuffò le chiome sue aurate e belle,  
e Cinzia apparse col suo crin d'argento  
sul Carro e 'ntorno le notturne ancelle,  
a donar fine al suo pensiero intento,  
col picciol lume de le prime stelle,  
secreto si partì con Salibero,  
che seco gli adducea armi e destriero.

e la tempesta che poco dopo scoppia (I 13 -17):

A poco a poco *cominciaro i venti*  
*a combatter col mare e con la terra;*  
*parea che tutti insieme gli elementi*  
*facesser cruda e perigliosa guerra:*  
cadevan giù dal ciel fulgori ardenti  
*con tal furor che ciò ch'incontra atterra;*  
parea l'aria di fiamme accesa, quando  
suol Giove irato fulminar tonando.

Or corre il flutto verso tramontana  
ed *or vers'ostro* e preme ambe le sponde; [...]  
il nocchiero, che vede ogn'arte vana,  
timido si conturba e si confonde:  
fa levar l'artimone e la mezzana,  
poiché al desir l'effetto non risponde,  
e disperato omai di prender porto,  
fa nell'onde gittar il ferro torto.

E dopo quello un altro, ma non giova,  
che *l'impeto del mar* pur gli trasporta.  
Arano i ferri, e 'l buon nocchier non trova  
dove possa tener la nave sorta;  
*e de' venti s'avanza e si rinnova*  
*l'ira e la rabbia*, e stride ogni ritorta:  
*sibila e rugge il mare* e tanto ingrossa



ch'ogni onda sembra Olimpo o Pelio od Ossa.

[...]

*Intanto or questo or quel vento il naviglio  
caccia e respinge, e fa sempre maggiore  
l'ira del verno, il muggito e la rabbia  
del flutto ondoso e pien d'alga e di sabbia.*

Non può 'l fido timon regger la nave,  
nè a reggere il timon vale il nocchiero;  
la procella ad ognor si fa più grave,  
l'aere più denso e nubiloso e nero;  
caggion fiumi dal cielo, onde ognun pave  
che si sommerga il gran nostro emispero:  
*sono il cielo e la terra e 'l mar discordi,  
e par che tutti la procella assordi.*

*Nuovo era il pino e forte e corredato  
ben d'ogni arnese, ma la forza è tale  
de l'impeto del mar, ch'ognor più irato  
fa quel che soglia machina murale;  
talché comincia il destro e 'l manco lato  
del saldo legno a sentir il suo male;  
ed a cadere ad or ad or ne l'onda  
l'asse sdruscita da la rotta sponda.<sup>107</sup>*

Queste descrizioni non sono più fini a se stesse, o a potenziare la fierezza e il coraggio di Floridante, ma divengono strutturalmente necessarie: il silenzio e il buio della notte aprono la strada alla fuga di Floridante dal padre, mentre la tempesta provoca il naufragio e il conseguente sbarco in Scozia, quindi l'impedimento di raggiungere Re Perione e l'inizio delle peregrinazioni (entrambi gli episodi non sono presenti nell'*Amadigi*, che inizia già *in media res*).

Ma non pochi echi di Bernardo trapassano in Torquato, non poche immagini, stilemi, elementi sono comuni a padre e a figlio, si diceva: si confronti, per esempio, la tempesta del canto I del *Floridante* appena citata (presente, lo ricordo, anche nel cod. Marciano) con quella dell'atto I del *Torrismondo*, ove è qualche eco paterno, ma dove l'impeto, la forza, l'irrazionalità cieca e ferina della natura divengono speculari alla tempesta interiore che renderà Torrismondo «traditor fatto di fedele amico»: (*Torr* I III 269-87):

e la crudel fortuna e 'l cielo averso,  
con Amor congiurati, e l'empie stelle  
mosser gran vento e procelloso a cerchio,

<sup>107</sup> Nel manoscritto Marciano si legge, però, «alcun'asse sdruscita da la sponda».

*perturbator del cielo e de la terra,  
 e del mar violento empio tiranno,  
 che quanto a caso incontra, intorno avvolge,  
 gira, contorce, svelle, inalza e porta,  
 e poi sommerge; e ci turbâro il corso  
 tutti gli altri fremendo, e Borea ad Austro  
 s'oppose irato, e muggiâr quinci e quindi,  
 e Zefiro con Euro urtossi in giostra;  
 e diventò di nemi e di procelle  
 il mar turbato un periglioso campo;  
 cinta l'aria di nubi, intorno intorno  
 una improvvisa nacque orribil notte,  
 che quasi parve un spaventoso inferno,  
 sol da' baleni avendo il lume incerto;  
 e s'inalzâr al ciel bianchi e spumanti  
 mille gran monti di volubile onda.*

I versi 277-78 inizialmente recitavano: «Gli altri fremendo, ed Aquilone ed Austro | Quinci soffiaro impetuosi e quindi», ma vennero modificati il 25 gennaio 1587, proprio mentre Torquato lavorava al *Floridante*, come attesta la lettera spedita in questa data a Vincenzo Gonzaga;<sup>108</sup> la variante «muggiar» e l'opporci irato del vento ricordano però irresistibilmente il «Giove irato» di 138, ma soprattutto «l'ira del verno, il muggito e la rabbia | del flutto ondoso e pien d'alga e di sabbia», oltre che l'intera tempesta descritta in *Am* LXVII 34-37;<sup>109</sup> il «flutto ondoso» poi, presente anche nell'*Amadigi* nella variante «ondoso flutto»,<sup>110</sup> richiama l'«ondoso ocean» di *Torr.* I III 247, così come il verso di *Fl* I 13 5, «con tal furor che ciò ch 'incontra atterra» quello di *Torr* I III 274: «che quanto a caso incontra intorno avvolge»; ancora: il «buon nocchiero accorto» di *Fl* I 24 7 e *Torr* I III 314; e la scena descritta in *Torr* I III 304-309:

*parte a le basi di montagne alpestri  
 sempre canute, ove risona e muggè,  
 mentre combatte l'un con l'altro flutto,  
 e 'l frange e 'nbianca, e come il tuon rimbomba,  
 e di spavento i naviganti ingombra».*

ha un suo eco in *Fl* I 20 1-4:

<sup>108</sup> Cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato...*, II, LXXI, p. 44.

<sup>109</sup> Per la quale si veda *infra*, p. 305.

<sup>110</sup> *Am* LXXIII 46 5: «accesce del suo duol l'ondoso flutto», LXXVIII 70 3-4: «ma mentre seco pensa, e si consiglia | come solcar quel flutto ondoso, e rio».

Già *l'onde, rotte dal furore insano*  
 di borea e d'austro, s'innalzavan tanto  
 che da la destra e da la manca mano  
 entrava ne la nave il *flutto franto*.

Ma si legga, poi, la battaglia decisiva nell'ultimo canto della *Conquistata*, ottave 108-111 1:

De la gente crudel che sparsa or *fugge*  
 tante son le strida e gli urli e 'l lutto,  
*ch'a pena s'ode il mar, ch'irato mugge*  
 e dianzi udissi *rimbombar* per tutto:  
 e quel furor che la persegue e strugge,  
 cangia in sanguigno il più *canuto flutto*:  
 né d'acqua, ma di sangue ormai correnti  
 van per la *negra arena* ampi torrenti.

Né sola ingombra *l'arenosa sponda*  
 La turba che non fa guerra o contrasto;  
 ma dal timor cacciata entra ne l'onda  
 portando a' pesci il sanguinoso pasto.  
*Parte fugge a le navi, altri s'affonda*:  
 rari veggonsi a nuoto in gorgo vasto.  
 Gli caccia il gran Riccardo e batte a tergo  
 in quel de' venti procelloso albergo

Pieno era il mar di *corredate navi*

Si vedano, ancora, le numerosissime descrizioni notturne dell'*Amadigi*,<sup>111</sup> ma soprattutto la seconda *Canzone alla notte* delle *Rime* (II, XC, vv. 14-26):

Mai notte più tranquilla o più serena  
 non vide il Ciel dal dì che gli occhi aperse  
 a mirar l'opre varie de' mortali:  
 l'aria di sì bel manto si coperse,  
 che l'umid'ombre si scorgeano a pena;  
 il *tacito silenzio* sotto l'ali  
 portava agli *animali*  
*i dolci sonni e i tenebrosi orrori*  
 temendo il lume de la bella notte,  
 ne le selvaggie grotte  
 stavan nascosti, e non uscivan fuori.  
 Ma sol le pellegrine aure estive

<sup>111</sup> Cfr. cap. IV, p. 200 e segg., anche se nel maggior poema sono quantitativamente molto maggiori, non situandosi solo negli *explicit*, ma essendo sparse lungo tutto l'arco dell'opera; si veda anche l'aperura aurorale citata p. 205.

scherzavan per le piagge e per le rive.<sup>112</sup>

e si rilegga la notte in chiusura del canto II della *Gerusalemme Liberata*, ove però il silenzio e il riposo della natura (echeggiato dal ritmo del verso) contrasta con l'animo del campo cristiano, che freme eccitato fin dalla conclusione del dialogo tra Argante e Goffredo, e attende ansiosamente l'alba per muovere verso Gerusalemme:

Era la notte allor ch'alto riposo  
 Han l'onde e i venti, e pareo muto il mondo.  
 Gli animai lassi, e quei che'l *mar ondoso*  
 O de' *liquidi laghi* alberga il fondo,  
 e chi si giace in tana o in mandra ascoso,  
 e i *pinti augelli*, ne l'oblio profondo  
 sotto il silenzio de' secreti orrori  
*sopian gli affanni e raddolciano i cori.*

Ma né'l campo fedel, né'l franco duca  
 Si discioglie nel sonno, o almen s'accheta,  
 tanta in lor cupidigia è che riluca  
 omai nel ciel l'alba aspettata e lieta,  
 perché il camin lor mostri, e li conduca  
 a la città ch'al gran passaggio è mèta.  
 Mirano ad or ad or se raggio alcuno  
 Spunti, o si rischiarì de la notte il bruno.

Pur nella comunanza o somiglianza di certe espressioni, evidenziate in corsivo (nell'*Amadigi* compaiono tutte ben più di una volta), la portata del genio di Torquato emerge in tutta la sua forza proprio per quel senso della contraddizione che già si è detto, e per quell'inesplicabile suono della parole che, senza ricorrere a troppo marcate allitterazioni, o a periodi contorti e lunghi, evoca e incarna i sentimenti più interni che danno vita ai versi: i personaggi di Bernado sono, invece, perfetti e internamente immobili quanto la natura che

<sup>112</sup> Per quanto non stringente, si rilegga la prima notte di Erminia del bosco (*G.L.* VII 4-5 1-4), per quel contrasto tra il sonno che dovrebbe portar pace ed i turbamenti interiori, interrotti dal canto degli uccelli e dal mormorio dell'aria (laddove nella *Canzone* è l'aria a contrastare con le 'cure' degli animali): «Cibo non prende già, ché de' suoi mali | solo si pasce e sol di pianto ha sete; | ma 'l sonno, che de' miseri mortali | è co 'l suo dolce oblio posa e quiete, | sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali | dispiegò sovra lei placide e chete; | né però cessa Amor con varie forme | la sua pace turbar mentre ella dorme. | Non si destò fin che garrir gli augelli | non sentì lieti e salutar gli albori, | e mormorar il fiume e gli arboscelli, | e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori». Si rilegga poi, nel XL dell'*Amadigi*, il solitario rifugio di Beltenebroso-Amadigi in mezzo ai boschi per attuire la sua passione amorosa: «Era il cibo veleno, il sonno, quale | have colui, ch'ogni momento roso | havea 'l suo cor da verma aspro, e mortale, | nemico capital del suo riposo».

egli describe; e persino quando è la natura a scuotersi e adirarsi (come nelle tempeste) i suoi eroi rimangono impassibili e superano senza la minima titubanza o paura le situazioni più paradossali.

Ma l'immediata reminiscenza di luoghi della *Liberata* o di altre opere di Torquato (di contro alla difficoltà di lettura dell'*Amadigi*) può trarre in inganno laddove si leggano versi o stilemi simili o comuni a entrambi i poemi. Si veda, per esempio *Am* XIV 19 7-8:

sembra Alidor, che scorse da lontano  
l'amato scudo al gran campione in mano.

diviene in *Fl* III 11 7-8:

sembra il guerrier estran, che'l mira adorno  
de le sue spoglie e n'ha vergogna e scorno.

Scrivono la D'Alessandro: «si noti che la locuzione del v. 8 è identica a quella di Torrismondo I III 267 (“di me stesso ho vergogna e scorno ed onta”). A questa sottolineatura affettiva contribuisce la più forte inarcatura che pone in rilievo “adorno”, crudamente contrapposto al ludibrio del vincitore, e il termine “spoglie”, dove risuona la stessa nota funesta che, come osserva il Chiappelli, troviamo in *G.L.* XII, 18 1-2 (“Depon Clorinda le sue spoglie inteste | d'argento”)<sup>113</sup> Personalmente credo che il contesto appena citato della *Liberata* abbia una caratura decisamente più funesta di questo del *Floridante*, anche in ragione di quanto si è appena osservato, ovvero la perfetta aderenza tra il tessuto elocutivo del verso ed il contesto, la situazione creata dal poeta, che a sua volta contribuisce ad enfatizzare termini significativi. I versi del *Torrismondo* mi sembrano un esempio indicativo, ma non determinante per attribuire la paternità di quelli del *Floridante* a Torquato, anche perché va detto che la variante di *Fl* rispetto ad *Am* è determinata dalla volontà (quasi certamente di Bernardo) di eliminare ogni riferimento concreto ad Alidoro, coerentemente con le varianti introdotte nelle ottave 15 5 e 23 2,<sup>114</sup> che trasformano appunto «Alidor» in un generico «guerrier». Questa scelta potrebbe aver determinato anche il modificarsi dell'intera clausola finale, tanto più che le occor-

<sup>113</sup> Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, p. 369.

<sup>114</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, p. 181 e segg.

renze di «oltraggio e scorno»,<sup>115</sup> «morte e scorno», «ingiuria e scorno» ed «onta e vergogna»<sup>116</sup> sono innumerevoli nel *Floridante* ed ancor più nell'*Amadigi*, nonostante l'endiadi in questione «vergogna e scorno» ricorra solo un'altra volta (*Fl* XV 51 5). E se, dunque, il verso del *Torrismondo* dipendesse in qualche misura dalla revisione dell'opera paterna, in cui queste varianti difficilmente non lasciano una reminiscenza a causa dell'alta frequenza con cui compaiono? E se l'espressione «guerriero estran» fosse stata una memoria di Bernardo del *Rinaldo* del figlio? Lo stilema è infatti presente solo in quest'opera, in ben cinque contesti: II 51 1; III 1 2; VI 66 5; XII 15 1; XII 70 5.<sup>117</sup>

Oltre il caso appena citato della sostituzione sistematica di «Alidoro» con un generico «guerrier» nel canto III, vi è poi un'altra variante sempre introdotta nei primi otto canti: «cavalier prestante» modificato in «cavalier errante» (V 9 2; VI 22 8, dove, in verità, il verso «e molti altri guerrier, ciascun prestante», diviene «che quasi membra e forza ha di gigante»;<sup>118</sup> VII 52 6); nei successivi 'canti dei cavalieri', però, l'espressione «cavalier prestante» ritorna in ben quattro contesti (IX 46 4; XI 2 6; XII 7 3; XVII 70 2), e dunque si potrebbe pensare ad una volontà (di Torquato o di Bernardo?) di distinguere *Floridante* dagli altri cavalieri, ma anche di una correzione in margine ai quinterni dell'*Amadigi* (e dunque introdotta da Bernardo, se la nostra ipotesi fosse esatta) al fine di innalzare il tono della narrazione nella parte più epica dell'opera.<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Si veda *Fl* IV 54 8, VI 43 4, XV 67 7; XIX 9 4, ma anche l'autografo Oliveriano dell'*Amadigi* 'epico', c. 113v, l'ultima ottava, v. 3.

<sup>116</sup> Cfr. l'esempio portato da F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, p. 380.

<sup>117</sup> Andrebbe però anche verificato se non figurì nell'*Amadigi*, determinando così un rapporto inverso della ripresa testuale poichè l'analisi da me condotta è stata effettuata attraverso la LIZ, nella quale non è presente l'*Amadigi*; ho comunque preso in esame il primo poema di Bernardo cercando di rintracciare espressioni significative, e questa tra le altre, per la quale non ho riscontrato alcuna occorrenza; ma, data l'enorme mole del testo, una verifica certa può essere condotta solo attraverso rilievi informatici.

<sup>118</sup> La D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, considera separatamente i due casi (p. 373 e p. 375), che però a noi sembrano far parte di una identica modalità di intervento sull'*Amadigi*.

<sup>119</sup> La D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, p. 373, mette in relazione «cavalier errante» con il «peregrino errante» di *G.L.* I 4 3, e con il «forsennato errante» di XII 77 2, ma l'espressione «cavalier errante» è davvero troppo generica e presente in tutta la letteratura cavalleresca per richiamare alla memoria questi luoghi della *Liberata*. Ripetto al caso del canto VI, invece, immagina (p. 375) che il nome del «cavalier prestante» dell'*Amadigi*, Caligante, abbia suggerito a Torquato la variante sulla scorta della somiglianza con Argante, di cui nel XIX della *Liberata* è detto: «di grossezza di membra Argante eccede» (11 4); «il gran gigante» (17 6).

La stessa finalità è deducibile dall'introduzione ribadita delle dittologie in *F/VI* 23:

*Qui la Virtù l'ale dispiega e stende  
per un aere d'onor chiaro e sereno:  
chi più alto, e chi men, poggia ed ascende,  
com'è piu grande il suo valore o meno.  
Il re di Orgagna al ciel lo spirto rende  
e col morto destrier preme il terreno,  
il qual, così gli calca il petto e 'l collo  
ch'in van si scuote e dà l'ultimo crollo.*

che nell'*Amadigi* recitava invece (*XXIV* 25):

*Qui di ciascun la virtù spiega l'ale  
per un aere d'onor chiaro e sereno:  
e chi più basso e chi più in alto sale  
com'è piu grande il suo valore o meno:  
il re di Orgagna d'un colpo mortale  
col suo morto destrier preme il terreno,  
percorso da l'ardito cavaliere  
che portava la fama per cimiero.<sup>120</sup>*

L'ottava del primigenio poema risulta davvero marcatamente cavalleresca, e dunque andava resa più omogenea al contesto: siamo nel Torneo di Cornovaglia, dove i cavalieri si scontrano senza sosta e Floridante attende di entrare nella giostra. Abbiamo già visto come Bernardo studiasse di innalzare in direzione epica soprattutto le scene di lotta, in particolare attraverso l'uso di similitudini 'omeriche'. Ma la settesima finalità hanno le endiadi insistenti, che costellano tutto l'*Amadigi* e sono una cifra distintiva di Bernardo, utilizzate proprio con l'intento di conferire dignità e musicalità all'*elocutio*: questo uso è, infatti, ancora più consistente nell'autografo Oliveriano dell'*Amadigi* 'epico' (nel quale sono spesso presenti più endiadi in una medesima ottava). Oltre a ciò troviamo un'espressione molto simile a quella di *F/VI* 23 1 un paio di ottave dopo (*F/VI* 25 5-6 = *Am* *XXIV* 27 5-6):

si che già l'ale, candida e vermiglia  
la sua Fama dispiega a lieto volo,

<sup>120</sup> Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Dall' «Amadigi»...* pp. 376-77. L'autrice prende in esame altre endiadi alle pp. 369 e 380 (cfr. note 113 e 116) e 391-92, ma sembra non considerarle come varianti sistematiche, al di là della possibilità di attribuirne la paternità a Bernardo o a Torquato.

E, nel canto successivo, un'endiadi analoga: *Fl* VII 60 7-8 = *Am* XXXIV 39 7-8 (7 ale] ali; 8 nero] negro):

c'ha due grand'ale che dispiega e spande  
di pelo nero e di statura grande.

oltre la già citata *Am* XI 62:

Allhor, che il velo suo dispiega, e scioglie  
ogni humid'ombra, ogni notturno orrore,  
un vecchierel trovò debile, e stanco  
ch'havea in mano un baston, la zucca al fianco.<sup>121</sup>

Tale ottava avevamo visto creare un'intersezione tra *Fl* II 35 5-8:

Ma, mentre mira con intente ciglia  
*La beltà ove finiva il suo desio,*  
*incontrò un vecchio che, già stanco, s'era*  
*assiso sotto un'ombra umida e nera.*

e la sua omologa (*Am* IX 61 5-8):

Ma, mentre mira con intente ciglia  
*ogn'altra cura sua posta in oblio,*  
*l'amata e bella immagin Floridante*  
*torniamo in Francia a l'altro degno amante.*

La variante del *Floridante* è determinata da ovvie ragioni strutturali, poiché nell'*Amadigi* la narrazione ritorna sul Donzello del Mare, e non pertiene quindi al *Floridante*: questo infatti continua, all'ottava 36, con una omologa ad *Am* XI 63, ovvero quella precedente alla prima citata. Inoltre, sempre in *Am* XI 68 5-6, omologa a *Fl* II 49 5-6, si legge: «ch'a pena il Sol col suo lume diletto | sgombrava del Ciel *l'ombre humide e nere*»: credo sia più lineare ed economico ipotizzare che ad operare tale variante, invece di Torquato<sup>122</sup> (che addirittura

<sup>121</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, p. 154.

<sup>122</sup> F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi...»*, p. 385: «Convien ricordare a tal proposito le parole della Regina nell'ultimo canto del *Torrismondo* (“Già stanca e tarda vecchia | e sconsolata madre” V VI 99-100) riconducibili al verso 7 (“incontrò un vecchio che, già stanco, s'era”) e la coppia “tacita e nera” di *Ger. Lib.* I 36 v. 6 che riporta al “umida e nera” del *Floridante*. Sempre sul tema della stanchezza e della vecchiaia torna *Floridante* IX 1 v. 2 (“[...] Omai rotto da gli anni e stanco”), in cui Torquato, componendo queste ottave da aggiungere al canto nono, sovrappone idealmente il periodo estremo della propria vita agli ultimi anni della vita del padre, tramite un processo di quasi completa identificazione». Cfr. a proposito delle stanze aggiunte al canto IX: *Lett.* III 688 e 692; ed *infra*, p. 208, nota 1, p. 254-257.



temeva di aver inserito delle parti «duplicate» e sembrava non maneggiare con troppo scioltezza la materia) sia stato Bernardo, anche in ragione della necessità di riunire in un unico canto la stessa ‘ventura’, che è, d’altronde, il cambiamento strutturale più evidente tra le due opere. Sintomatica è poi la ripresa dell’immagine del vecchio dell’*Amadigi* e del *Floridante* nel canto I del *Rinaldo*, ott. 31:

Errò tutta la notte intera; e quando  
ne riportò l’Aurora il giorno in seno,  
uom riscontrò d’aspetto venerando,  
di cresse rughe il volto ingombro e pieno,  
che sovra un bastoncel giva appoggiando  
le membra che parean venir già meno;  
ed a tai segni, ed al crin raro e bianco,  
mostrava esser dagli anni oppresso e stanco.

Utilizzando ancora gli esempi della D’Alessandro, si veda poi *Am* XXIV 15:

Né cadde sol, *che gli fè compagnia*  
Archemoro, Termofilo e Brandano.  
Io vi so dir che *si sa far la via*  
Ovunque va la valorosa mano;  
e Sinodor, che *vendicar desia*  
*ogni compagno suo caduto al piano,*  
*sentì d’un colpo suo l’alta tempesta,*  
*che gli fece intronar tutta la testa.*

che diviene in *Floridante* VI 13:

Né cadde sol, *ma seco cadde a terra*  
Archemoro, Termofilo e Brandano.  
Io vi so dir che *il calle apre e disserra*  
Ovunque va la valorosa mano;  
e Sinodor, che *molti insieme atterra*  
*per vendetta de’ suoi caduti al piano,*  
*mentre ne l’arme e fra nemici avampa,*  
*è spinto a terra e la percote e stampa.*

Scriva la D’Alessandro:<sup>123</sup> «La ripetizione di “cadde” al centro di ciascun emistichio del verso 1 esprime il tonfo della caduta reiterata nel tumulto battente dei colpi. La struttura riconduce a *Ger. Lib.* XX 116 1-2 “Ma l’un *percote*

<sup>123</sup> F. D’ALESSANDRO, *Dall’«Amadigi»...*, pp. 374-75.

sol; *percote* e impiaga | l'altro"[...]. Nel distico finale troviamo eco di *Ger. Lib.*: V 29 5 «E fra gli *uomini* e l'*arme* oltre s'aventa», di *Ger. Lib.* VI 31 vv. 1-2 «E d'ira e di dispetto | *avampa* dentro» e di *Ger. Lib.* VI 35 vv. 7-8 «Fegli l'*aspra percossa*, e frale e stanco | sovra il *duro terren* battere il fianco».

Tali echi della *Liberata* non mi sembrano, però, decisivi, anche in ragione del fatto che l'iterazione di «cadde», seppur non nello stesso emistichio trovasi anche in *Fl* X 95 1-4:

*Cadde* il ferro di mano a la meschina  
a quelle voci degne di pietate,  
ed ella, poco poi, *cadde* supina  
col viso smorto e le membra gelate:

E, nell'ottava successiva, specularmene riferita all'amante:

*Cadde* in quel punto al giovinetto il core  
(s'egli pur core aveva), e 'l grido alzando,  
verace testimon del suo dolore,  
forte piangeva il suo nome chiamando.  
O nuovo e raro miracol d'amore !  
O caso veramente miserando !  
*Cadd* egli ancora tramortito esangue,  
come da falce il fior reciso langue.

Queste ottave sono presenti nel codice Marciano e sono, quindi, sicuramente di mano di Bernardo; così come nel manoscritto Marciano e nel X canto a stampa, ott. 77 1-2, si trova l'iterazione del verbo a inizio emistichio, e l'endiadi *arde e avampa*: «*Cela* pur, se *celar* la fiamma puoi, | che nel tuo crudo petto *arde ed avampa*»; la rima *avampa:stampa* è poi presente anche in *Fl* I 39 7-8: «e di nobile invidia *arde ed avampa* | l'altro, che l'orme sue ricerca e *stampa*». Inoltre, sempre riguardo all'iterazione del verbo ad inizio ottava possiamo portare come esempio *Am* III 25 1-2: «Parte il misero amante e nel partire | fuggire si sente fuor dal petto il cuore», ripreso nell'*incipit* del canto II del *Rinaldo*: «Parte Rinaldo e nel partir si sente | dal petto acceso ancor partirsi il core»: qui, però, la coloritura tragico-patetica è più marcata rispetto al poema del padre, essendosi concluso il canto precedente con la continua incertezza del protagonista se tornare indietro dalla bella Clarice (che «non men di lui si duole e lagna, | ma'l bel viso di più piangendo bagna»), o portare a compimento il proprio dovere: «ei, che prima ha disposto illustri imprese | condur al

fin per farsi grato a quella, | ai dolci umani inviti il cor non piega, | e ciò che brama a se medesimo niega».124

Anche la variante di *Fl* VI 30 7 «*perché la sua fulminea e fiera spada*», rispetto al «*per ch'ei con l'alta e valorosa spada*» di *Am* XXIV 32 7 rimanda, prima ancora che a *G.L.* V 29 6 «e la *fulminea spada* in cerchio gira»,125 ad *Am.* XIV 7 3, uguale a *Fl* II 75 3: «che la *fulminea spada* avea sovente»; ed a *Fl* I 49 1-2: «Or questo or quel con la *fulminea spada* | percuote sulle braccia e su la testa», oltre che ad *Orlando Furioso* XII 79: «Nuda avea in man quella *fulminea spada*».

Infine: *Am* XIX 27 6-8:

E fan *pianger* la valle erma e romita  
Che vede in vece *d'erbe e di rugiada*,  
molle del sangue lor la sua contrada.

*Fl* IV 26 6-8:

E fan *sonar* la valle erma e romita;  
e'n vece d'erbe *verdi* e di rugiada,  
molle del sangue lor la sua contrada.

Scrivono D'Alessandro: «Il “sonar” di Floridante IV 26 è assimilabile sia al “suona” di *Ger. Lib.* VII 45 7-8 (a proposito della cattura di Tancredi nel castello di Armida è detto: “Ma sente poi che suona a lui di dietro | la porta”), sia al “risonar” del sonetto *Sposa regal, già la stagion ne viene* ([...] io sol di pianto il carcer tetro | *fo risonar*”, *Opere*, I 711, p. 694, vv. 10-11), mentre nel distico successivo viene accentuato il valore nominale della descrizione che riduce l'azione ad una dimensione di desolante staticità. L'intenzione ottica (“vede”), esplicitata e non soddisfatta nell'*Amadigi*, viene completamente soddisfatta nel *Floridante*, con la precisazione cromatica volta a potenziare indirettamente anche quella del sange al verso 8. Si noti che una variante simile si trova nella *Conquistata*, dove il «dargo pian» di *Ger. Lib.* IV 26 v. 1, presso cui Clorinda appare a Tancredi per la prima volta, diventa il «*verde pian*», e dove è sviluppata ulteriormente l'attenzione alla componente coloristica degli abiti e degli ornamenti della guerriera».126

124 *Rin* I 93 5-8. Discuteremo questi passi nel capitolo successivo.

125 F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi...»*, p. 377.

126 F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi...»*, p. 371.

Il «sonar» mi sembra un'espressione troppo generica e largamente utilizzata, non solo dai due Tasso, per essere argomento probante: nel solo *Floridante* occorre almeno otto volte, di cui una poche ottave successive a quella citata: «fa risonar qual piú remoto lido» (*Fl* IV 32 4); ma soprattutto va specificato che l'attenzione coloristica,<sup>127</sup> ottica, descrittiva fin nei particolari minimi, a volte con dei bellissimi *climax*, è uno dei tratti caratterizzanti di Bernardo, fin da quelle 49 albe *incipit* dell'*Amadigi*.<sup>128</sup> Nel *Floridante* ne abbiamo un esempio largamente curato, e desunto interamente dall'*Amadigi* (XXIII 67-79), alla fine del canto V, ott. 36-48, che sarebbe necessario riportare per intero per comprenderne la minuziosità e delicatezza. Floridante arriva in Cornovaglia, dove il giorno successivo si darà inizio ad una giostra tra cavalieri illustri per vincere lo scudo di Fidia (tra l'altro la ricostruzione di come lo scudo, dall'antichità, sia giunto in Cornovaglia è interamente cassata nel passaggio da *Am* a *Fl*); arriva su una collina da cui scorge tutto il piano sottostante, le «trabacche», i «padiglioni», le «tende» e la «gran varietà di cose» lì presenti. Mentre è così intento arrivano due damigelle di Argea, che lo conducono in un padiglione di seta eretto per accoglierlo; qui lo disarmano, ma poi Floridante esce nuovamente fuori per osservare meglio «de' campi il sito e la vaghezza | e le genti venute al torneamento, | di che 'l contorno è pieno, e l'allegrezza | sente ch'intorno fa vario stromento». <sup>129</sup> Poi si accorge che a settentrione una moltitudine di persone stava costruendo un palazzo enorme, che

Mille dentro tenea camere e sale,  
di fuor logge e colonne eran sostegno<sup>130</sup>  
[...]  
Colossi assai con le catene d'oro  
in abito servile intorno intorno  
torchi tenean, che con le fiamme loro  
rendean la luce del perduto giorno:  
tante gemme non ha, tanto tesoro  
sepolto il mar, quant'ha 'l palazzo adorno;  
e tra 'l diletto e l'alta maraviglia  
alcuno indi non può torcer le ciglia.

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 386-87.

<sup>128</sup> Si veda *infra*, cap. IV, paragrafo 4.

<sup>129</sup> Si ricordi, per converso, il II della *Liberata* (90 1-2): «l'atto fero e'l parlar tutti commosse | a chiamar guerra in un conocrde grido» e, nel successivo (III 3 7-8): «ecco da mille voci unitamente | Gierusalemme salutar si sente».

<sup>130</sup> Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, p. 392.

Poi, guardando ancora più attentamente

scopre una compagnia di liete genti  
uscir della foresta a poco a poco,  
i cui leggiadri aspetti e i vestimenti  
sembrano fiamme di purpureo foco;  
ma l'oro intorno vi risplende, ed anco  
appar di sotto come neve il bianco,

o' era, over pareva, a' riguardanti  
il sentier che tenean, d'intorno cinto  
di rose, di viole e d'amaranti  
con un bellissim' ordine distinto:  
il terren sempre lor floria davanti  
de' più rari color vago e depinto;  
di sopra lor toglieva il caldo e 'l sole  
una tenda di gigli e di viole.

A questo punto Floridante comincia a mettere a fuoco sempre meglio gli elementi della compagnia, i loro vestiti, gli oggetti, i colori, gli animali fantastici che l'accompagnano:

Ducento damigelle a paro a paro  
veniano, a due a due prese per mano,  
la cui beltà potria far di gennaro  
ogni monte fiorire ed ogni piano:  
l'abito loro era leggiadro e raro,  
ma ricco sì che, s'io 'l dicessi, strano  
forse parebbe; e i palafreni loro  
tutti guarniti eran d'argento e d'oro,

coperti fin ai piè d'un bel broccato  
che i fior avea di perle e di rubini,  
non so se nati in alcun altro lato,  
over dell'ultima India ne' confini:  
il freno lor, non come i nostri, aurato,  
ma dell'oro più bel che qui s'affini,  
lavorato per man di gentil fabbro  
e non di rozzo o di villano o scabro.

Dopo queste veniva una lettica  
di grandezza maggior d'ogn'altra usata  
(non mi sarà creduto, ancor ch'io 'l dica),  
commessa di smeraldi e di granata;  
sì trasparente che la luce amica  
non se ne duole, ancorché sia serrata,  
non portata da muli o da corsieri

qual latte bianchi o più che pece neri:

la portan quattro augei, che di statura  
ciascun nella sua specie era un gigante,  
c'han le penne vermiglie per natura,  
tutte fregiate d'òr dietro e davante;  
né so se l'arte istessa una pittura  
sapesse fare a questa simigliante,  
che l'ale grandi avean come la tela  
dell' artimone o d'altra maggior vela.

Una catena d'òr porta ciascuno  
al collo, ov'era la lettica appesa,  
e splendea sì che l'aere oscuro e bruno  
pareva fiamma, o chiara face accesa.  
Io non aggio fin qui trovato alcuno  
scrittore (ch'al vero non vuo' fare offesa),  
il qual nel suo poema o nell'istoria  
di questi grandi augei faccia memoria.

La lettiga, poi, rapisce l'attenzione del cavaliere, perché sopra vi scorge qualcosa che non si sarebbe mai immaginato:

Ne la ricca lettica si vedea,  
sovra un seggio reale alto e sublime,  
una, non so se mortal donna o dea  
occhio od ingegno uman giudichi o stime,  
tal maestà nel bello aspetto avea  
ch'ogni indegno pensier fuga ed opprime;  
e 'n un seggio più basso una donzella,  
di cui fora Ciprigna assai men bella.

Sovra gli omeri sparso ha l'aureo crine,  
che fan le Grazie inanellato ed irto,  
che l'aure più felici e pellegrine  
fann'ondeggiar qual tenerello mirto,  
ove, con salde reti adamantine,  
pronto a predare ogni gentile spirto,  
sied'Amor, sì di quell'albergo altiero  
come d'una vittoria il cavaliere;

Solo a questo punto la voce dell'autore subentra in prima persona con un'apostrofe al protagonista, che rivela al lettore cosa egli abbia visto: il canto si conclude sul primo piano di Filidora e sull'emozione di Floridante nell'averla finalmente potuta scorgere di nuovo, nel saperla lì per lui:

Non so s'hai, Floridante, il cor nel petto  
o s'altrove ei n'andò spiegando l'ale

allor che tu vedesti il dolce oggetto  
 de' lumi tuoi, del tuo desio fatale,  
 allor che s'incontrar gli occhi cogli occhi;  
 né so perché di gioia non trabocchi.

Credo si possa parlare a pieno titolo, per questa lenta rivelazione, di una forte evidenza rappresentativa e di una perfetta 'narrazione dal confuso al distinto': questa fornisce al lettore lo stesso punto di vista del personaggio e lo obbliga ad una graduale messa a fuoco degli elementi, facendogli vivere così la stessa tensione emotiva, gli stessi tempi interiori, la stessa *meraviglia* della scoperta del protagonista.<sup>131</sup> D'altra parte la 'narrazione dal confuso al distinto' fu uno degli aspetti elaborati con maggiore attenzione da Torquato durante la composizione della *Liberata*, e tale espediente è sicuramente uno dei cardini fondamentali attraverso cui il poema può giungere a quell'evidenza rappresentativa, mimetica, plastica e patetica necessaria alla narrazione epica. Torquato, nel III dei *Discorsi dell'arte poetica* la definisce «energia»:

la quale sì con parole pone inanzi agli occhi la cosa, che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e de gli istrioni e della scena. Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente, alla quale è però quasi inetta la nostra lingua; benchè in ciò Dante pare che avanzi se stesso, in ciò degno forse d'esser agguagliato ad Omero, principalissimo in ciò in quanto comporta la lingua. Leggasi nel *Purgatorio*:

Come le pecorelle escon dal chiuso  
 ad una, a due, a tre, e l'altre stanno  
 timidette atterrando l'occhio e'l muso:  
 e ciò che fa la prima, e l'altre fanno  
 addossandosi a lei, s'ella s'arresta,  
 semplici e quete, e lo perché non sanno.

Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii, come:

mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso

E' necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, perochè è principalissimo strumento il mover l'affetto; e di questo sia esempio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'*Inferno*. Nasce questa virtù ancora

<sup>131</sup> Una scena analoga e molto simile si trova nel *Rinaldo* (IV 2-11), dove è anche la stessa lenta progressione verso la visione di Clarice: si veda *infra*, nel capitolo successivo, pp. 339-42.

se, descrivendosi alcuno effetto, si descrive ancora quelle circostanze che l'accompagnano, come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno. Quelle translazioni che mettono la cosa in atto portano seco questa espressione, massime quando è dalle animate alle inanimate, come:

insin che 'l ramo  
vede alla terra tutte le sue spoglie;

Ariosto:

In tanto fugge e si dilegua il lito;

dire *la spada vindice, assetata di sangue, empia, crudele, temeraria*, e simile.<sup>132</sup>

Non mi addentro qui nell'ostico problema di come si traduca in fatto poetico il concetto di «energia» in Torquato, né come questa si intersechi con l'«enargia», limitandomi a rimandare per questi aspetti alla puntuale e rivelatrice tesi di dottorato (ora in corso di stampa) di Francesco Ferretti;<sup>133</sup> cercheremo piuttosto di individuare se non vi sia un qualche eco di Bernardo negli esempi citati, e cioè se:

- 1) l'accurata «diligenza» nel descrivere le cose minutamente
- 2) mostrare i gesti compiuti da colui che parla, complementari al suo discorso
- 3) la funzione patetica di una «diligente» esposizione dei fatti
- 4) evocare le circostanze dell'azione descritta
- 5) ricorrere a traslati che mettono la cosa in atto, specie se animano l'inanimato
- 6) l'uso di parole appropriate o «naturali»<sup>134</sup>

non siano, ancora a livello di abbozzo e probabilmente in forma puramente intuitiva, già in Bernardo. Egli aveva, d'altra parte, sicuramente ben presente l'esempio trissiniano, poiché alcune descrizioni minuziose, condotte con dovizia ecfrastica, sembrano ricalcarne lo stile: ma in molti altri luoghi questa pesantezza e prolissità si stempera in una misura meno ricca di dettagli e più lie-

<sup>132</sup> DAP III, pp. 47-48.

<sup>133</sup> F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, tesi di dottorato in “Studi italianistici”, XVIII ciclo, a.a. 2005-2005, Università di Pisa, Dipartimento di “Studi italianistici”, tutori Maria Cristina Cabani e Sergio Zatti; cap. 3: «Energia», pp. 195-241; per la distinzione tra «energia» ed «enargia» si veda la nota 135.

<sup>134</sup> Utilizzo qui la schematizzazione proposta da F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 210.



ve, attenta soprattutto al risvolto visivo, sonoro e coloristico del fatto; o viceversa si carica di una tonalità lirica che imprime l'immagine attraverso la sua componente patetico-sentimentale (e probabilmente non furono estranee a questo processo le speculazioni del Giraldi e del Pigna).<sup>135</sup>

Torniamo dunque al modello proposto da Torquato per il punto 1, *Purg* III 79-84: la similitudine protratta per un'intera ottava e densa di particolari mimetici è, come si diceva, prassi consueta di Bernardo, che semina il suo *Amadigi* di questo artificio in maniera a volte finanche eccessiva, e spesso (quasi sempre) nelle scene di lotta tra due guerrieri, al fine di innalzare la narrazione. L'alta frequenza di questo uso comporta già di per sé una riduzione qualitativa del modulo, che a volte diviene un vero e proprio *leit-motiv* poco curato e scontatamente atteso; ma questo nulla toglie all'evidenza plastica ed alla forza rappresentativa di alcune similitudini particolarmente riuscite. Lo stesso Bernardo discute questo aspetto con lo Speroni, difendendo le numerose comparazioni dell'*Amadigi* con l'autorità omerica<sup>136</sup> (che è poi il modello citato da Torquato insieme a Dante) con una precisione difficilmente raggiungibile senza un'accurata osservazione e meditazione. Si noti, per esempio, la minuzia descrittiva della prima e dell'ultima similitudine dei 'canti di Floridante' (I 48, non desunta dall'*Amadigi*: siamo durante lo scontro con i sei guerrieri, al termine del quale sopraggiungerà Amadigi, ed i due si riconosceranno):

Quinci, come cinghial feroce ed alto,  
che la rabbia dei can nulla paventa,  
benchè gli diano un periglioso assalto,  
ed ora a l'uno, a l'altro ora s'avventa,  
e purpureo facendo il verde smalto

<sup>135</sup> Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso*...p. 80: «Perché le energia nel poeta [...] non sta (come si ha creduto il Trissino) nel minutamente scrivere ogni cosuccia, qualunque volta il poeta scrive eroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che ha il poeta per le mani e la virtù dell'energia, la quale noi possiamo dimandare efficacia, si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole né cose oziose»; G.B. PIGNA, *I Romanzi*, p. 53: «l'energia è tutta ne gli affetti, e massimamente in quelli che sono con iperbole; e negli effetti consiste l'enargia, e specialmente ne i minuzzati a parte a parte. Ella è una dimostrazione atta a porne le cose talmente dianzi agli occhi, che o le veggiamo o ci paia di vederle, perciocchè due sono le enargie: l'una de i fatti, l'altra de i contrassegni».

<sup>136</sup> Si veda *infra*, cap. II, p. 131. Cito comunque qui la parte più significativa della lettera allo Speroni (S. SPERONI, *Opere* V, XXIII, pp. 343-45, da Venezia, del 24 luglio 1559): «[...] avendo l'esempio e l'autorità d'Omero, che mi difende; il quale nell'*Iliade* (se non m'inganna, il che non credo) in più di cento luoghi, ma diversamente, ha usata la comparazione del leone. E perché da una picciola parte possiate credere il tutto, vedete che nel libro quinto solo ha posto questa similitudine cinque volte,».

del sangue lor, con la gran zanna ei tenta  
 di vendicare il ricevuto morso  
 dai denti acuti e nel fangoso dorso;

e VIII 18, esattamente omologa ad *Am* XXXVIII 20), quando il Principe è sul punto di ucidere il negromante Zoroastro,

ch'alla fin cade, come un'elce antica  
 il cui pedale ha il legnaiuol troncato  
 con molti colpi e con molta fatica,  
 perch'or solchi il mar piano, ora il turbato.  
 Risuona del romor la spiaggia aprica  
 e del poggio ogni riva ed ogni prato;  
 ma Floridante, per finir l'assalto,  
 del suo forte corsier scese d'un salto;

Alla prima quartina occupata dalla similitudine segue l'effetto sonoro del fatto,<sup>137</sup> e dunque una specificazione «patetica di una “diligente” esposizione dei fatti» ottenuta attraverso «l'evocazione delle circostanze dell'azione descritta»; a questi due versi segue poi una tipica chiusa cavalleresca, che abbassa il tono dell'elocuzione epica.

Vediamo ora il secondo esempio dei *DAP*, *Farinata*<sup>138</sup> (*Inf* X 41, che vale a illustrare il punto 2: «mostrare i gesti compiuti da colui che parla, complementari al suo discorso», che è poi una vera e propria teatralizzazione della scena in atto nel poema), e si ricordi anche come nella terzina successiva lo sdegno si manifesti nel «levò le ciglia un poco in soso»; si pensi poi al verso citato da Torquato nell'*Apologia*, quando racconta dell'ingiunzione del Sanseverino al padre affinché l'*Amadigi* abbracci più azioni: «daonde convenne ubidire, ma co 'l cor mesto e con turbato ciglio; perciò ch'egli ben conosceva che il suo poema perdeva con l'unità della favola molto di perfezione». L'espressione, probabilmente inesatta perché citata a memoria, è non solo nei *Trionfi* del Petrarca

<sup>137</sup> Citeremo, nel capitolo successivo, pp. 347-48, un analogo luogo del *Rin*, dove però ai due protagonisti giunge prima il suono, poiché essi si stanno avvicinando al luogo e tutto è coperto dall'oscurità: avviene dunque l'inverso, ma con un'identico realismo ed una perfetta aderenza alla diversa situazione.

<sup>138</sup> F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 203, prendendo in esame l'ottava 12 del I canto dell'*Amadigi* («Per un aperto ciel scenda la nave, | dove stupidi i regi ergon le ciglia, | con volo sì leggiere e sì soave | che a veder dà diletto e meraviglia; | la turba ignara e vile or pave | e ne diviene pallida e vermiglia, | ma que' prencipi c'hanno il cor di foco | né cangiano color né mutan loco») nota come ai primi 6 versi, nei quali la plebe è dipinta con colori petrarcheschi, si contrapponga la clausola finale, in cui all'aristocrazia è attribuita l'icastica imperturbabilità di Farinata (*Inf* X 74-75: «non mutò aspetto | né mosse collo, né piegò sua costa»).

(*Triumphus cupidinis* 2, 55-57: «Padre m'era in honore, in amor figlio, | fratel ne gli anni, onde obedir convenne, | ma col cor tristo e con turbato ciglio») ma anche in *Am* XV, 26 6: «Col cor dolente e con turbato ciglio», e trova poi un parallelo in tutti quei numerosissimi luoghi nei quali gli occhi ed il movimento delle ciglia divengono specchio dell'anima e dei sentimenti dei personaggi. Così, per es., quando Lucilla, credendo morto Alidoro, sta per rivolgere la spada contro di sé lo fa «con immote ciglia» (ma si veda anche *Am* LXVII 9 5, LXV 74 e LXVI 46; oltre che *Rin* I 55 1 e VIII 72 6), mentre in altri luoghi questo 'aspetto' si complica in un intero verso: «parlando con intente immote ciglia» (XXXVI 64 5) e «con gli occhi intenti e con ciglia immote» (LXXII 14 4), che possono aver influenzato il: «con occhi chini e ciglia immote e basse» di *Rin* III 55 1. Troviamo poi «intente ciglia» (*F/* II 35 1, *Am* IX 61 1, XXII 21 4), «tranquille ciglia» (*Am* VI 48 4),<sup>139</sup> «irsute ciglia» (*Am* LXXVIII 80 5), «liete ciglia» (*Am* XVIII 29 6), «allegre ciglia», «col cor lieto e con ridenti ciglia», «con pronto core e con allegro ciglio», «senza girar le ciglia», «alzò le ciglia», «abbassò le ciglia», «serenar le ciglia», «inarca di stupor ambe le ciglia», «cosa gli apparve che ingrifar le ciglia | gli fe'»... da questi attimi fuggenti riusciamo a percepire il trascolorare degli stati d'animo, così come avviene nella *Liberata*, dove l'attenzione al movimento degli occhi è costante ed onnipresente: tanto per citare un esempio degli innumerevoli passi, si ripensi ad Erminia tra i pastori (*G.L.* VII 16 5-8 e 17 5-8), quando «versando da' begli occhi fora | umor di doglia cristallino e vago, | parte narrò di sue fortune, e intanto | il pietoso pastor pianse al suo pianto», poi, l'ottava successiva, cominciando a 'sgombrare il cor' «del suo peso mortale» «la fanciulla regal di rozze spoglie | s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo; | ma nel moto de gli occhi e de le membra | non già di boschi abitatrice sembra». Tra l'altro anche l'attenzione al cambiamento di vesti ed al movimento dei capelli per sancire mutamenti interiori, o connotare l' 'aspetto' (dantescamente inteso) è cifra dell'*Amadigi* e del *Floridante*. Si veda, per es., *F/* XVII 58 8: «e si coperse il crin di velo nero»; XII 31 1-2: «il cui crin crespo e d'òr spiegato al vento | come raggio di sol vi fiammeggiava»; XVI 5 3: «Negro vel copria 'l crin, mosso da l'òra».

Tornando ora al contesto dell'*Amadigi* mutuato nell'*Apologia*, da cui eravamo partiti («col cor dolente e con turbato ciglio»), aggiungiamo che potrebbe avere avuto influenzato *Rin* IX 38 8: «così parla ad Amon, turbato il ciglio»: il legame tra *Amadigi* e *Rinaldo* è infatti innegabile, e forse più profondo di

<sup>139</sup> Cfr. R. AGNES, *La «Liberata»...*, p. 128.

quanto sia stato finora provato. Il quarto esempio dei *DAP*, per l'appunto, attribuito erroneamente all'Ariosto, è stato giustamente ricollocato nella sua giusta sede da Ferretti, che parla di un tipico caso di «*lapsus* freudiano» e di «ariostismo mediato»: il verso è infatti del *Rinaldo* (VIII 22 7):

Se 'n vanno al lido i due guerrieri insieme,  
e rendon quivi il fatal legno carico.  
Quel, come sente il pondo il qual lo preme,  
si move quasi stral ch'esca da l'arco.  
Frangesi l'onda e mormorando freme  
tutta spumante sotto 'l curvo incarco;  
intanto fugge e si dilegua il lito,  
sì che dagli occhi omai tutt'è sparito.

Scrivendo Ferretti: «L'interferenza della *propria* ottava marittima sulla pagina dell'*Arte poetica* pare indubbia. A che sta pensando infatti (volente o nolente) Tasso, mentre scrive poche righe sopra: «come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno»? Probabilmente al Virgilio di *Aen* X 291: «nec fracta remurmurat unda». Certo però anche a se stesso, visto che, nella citata ottava del *Rinaldo*, che già ambisce alla virtù epica dell'evidenza, quell'emistichio virgiliano ha prodotto: «frangesi l'onda e mormorando freme | tutta spumante sotto 'l curvo incarco». Non riconoscere se stesso o quantomeno dissimulare al cospetto di Ariosto (l'incertezza fra queste due ipotesi non si può sciogliere...) [...] è indice inequivocabile di un rapporto disturbato [...], sintomo di una tensione conflittuale e di una volontà a *non* cimentarsi a viso aperto con l'evidenza ariostesca, di fondarne una nuova e alternativa, facendo confluire l'eredità ingombrante del *Furioso* dietro la maschera di forme oblique».140 Ora, per quanto riguarda l'Ariosto vi sono almeno due esempi che il Tasso avrebbe potuto desumere dal *Furioso* in luogo di quello del *Rinaldo*: XLI 8 5: «Il lito fugge, e in tal modo si cela»; XLIII 32 3-4: «da cui iuridizion di qui si stende | fin dove il mar fugge dal lito e torna»: quel che mi chiedo è perché dissimulare, attribuendo all'Ariosto un proprio verso, e non citare correttamente dal *Furioso*? D'altra parte la somiglianza tra i versi è abbastanza stringente, ed è lo stesso Tasso a fornircene la fonte (o una fonte), inconsapevolmente... E' proprio questa inconsapevolezza, a mio avviso, a rivelarsi significativa, anche per la ben nota propensione del poeta a citare a memoria, e spesso non correttamente. E questa memoria di versi altrui e di

140 F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 210.

fonti disparate confluisce poi nella *Liberata* in maniera del tutto genuina e spesso non volontaria, come frasi rimaste scolpite nell'interiorità e poi assimilate, penetrate nel proprio linguaggio e nella propria scrittura, ma non più riconoscibili nel loro contesto originario. E certo l'arte della memoria era nel Cinquecento cardine della formazione letteraria e filosofica, che, se pur non praticata come disciplina a sè stante, aveva indubbi influssi nei vari campi del sapere.<sup>141</sup> E se dunque quello dei *DAP* fosse un *lapsus*, non solo o non proprio freudiano, ma mnemonico? Perché se Torquato avesse ricordato l'esatta fonte avrebbe potuto citare interamente anche l'esempio dell'«onda rotta che le mormora intorno», attribuendosene la giusta paternità. Ma il *Rinaldo* è opera ariostesca, poi rifiutata dal Tasso, e se pur coeva ai *DAP* non è definibile con certezza se alcuni passi (e questo in particolare per essere nel III ed ultimo *Discorso*) siano stati inseriti *a posteriori*. In ogni caso la prossimità temporale delle due opere del Tassino può avere favorito l'inserimento dei versi del *Rinaldo*, a lui più 'freschi'.

Ma, oltre i versi del *Furioso* sopra citati, altri luoghi avrebbero potuto lasciare una qualche memoria nella mente di Torquato:<sup>142</sup> *Cinque canti*, I 71, 5-6: «restar a dietro, anzi fuggir pareva | il lito, et occultar tutti i vivagni»; *O.F.* VIII 37 3-4: «e vedea il lito andar sempre lontano | e decrescer più sempre, e venir meno». Forse, però, nelle 'ottave marittime' del *Rinaldo*, della *Liberata* e del *Torrismondo* non rimasero indifferenti alla sensibilità di Torquato nemmeno alcuni versi del padre: l'*Amadigi* è romanzo per eccellenza marittimo,<sup>143</sup> il protagonista è per la prima metà dell'opera il Donzello del mare, e le descrizioni dei viaggi, delle battaglie, dei naufragi sono numerosissime, dipinte con vividezza e minuzia, spesso non prive di un risvolto sonoro. E dunque, allora, un passo di ariostesca memoria come *FV* VII 49 7-8, omologo ad *Am* XXXIV 28 7-8, potrebbe non esser rimasto del tutto estraneo al figlio:

tant'oltre il segue che scoperse *il mare*

<sup>141</sup> Cfr. L. BOLZONI, *L'arte della memoria*, in *Memoria e Memorie*, Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, pp. 1-28 e *La stanza della memoria. Modelli letterari ed iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>142</sup> Cfr. F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, nota 38, p. 209, che inserisce tra gli esempi anche il verso VI 41 8: «ma troppo mi trovai lungi dal lito»: non mi sembra però troppo pertinente perché non attua la traslazione dall'animato all'inanimato, né specifica la circostanza che 'accompagna l'effetto'.

<sup>143</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia...*, pp. 21-23.

*al bel lido venir con l'onde chiare.*<sup>144</sup>

Anche perché, non appena Floridante sale sulla barchetta (*Fl* VII 53, *Am* XXXIV 32):

In minor spatio, che non giunge al segno  
palla di piombo[...]  
*perde di vista il lido il picciol legno*  
da que mostri tirato [...].

Siamo dunque davanti a «traslazioni che mettono la cosa in atto» con un passaggio dall'animato all'inanimato (e dall'inanimato all'animato), che nell'*Amadigi* sono molto frequenti, specialmente nelle scene di tempesta marina. Si veda LXVII 34-37, dove sembra di assistere ad un combattimento tra guerrieri, o animali:

Un nembo impetuoso di procelle  
sotto la scorta del crudo Orione  
arma a la pugna; e da queste e da quelle  
parti pioggia dal ciel versa Giunone;  
Giove adirato, in lor lampi, facelle,  
folgori, tuoni avventa [...].

Con Aquilon combatte Austro e Levante:  
Zefiro infin oltre l'ocaso caccia;  
Libeccchio a Greco fa volger le piante  
e poco appresso è da lui posto in caccia;  
il mar, già fatto torbido e sonante,  
co i muggi questo e quel sfida e minaccia:  
et hor s'inalza al cielo, hor cala al basso  
fin ne l'abisso, con crudel fracasso.

Muggia il mar; tuona il ciel, trema il terreno  
come quando lo move il terremoto;  
il flutto, che da l'Orse irato e pieno  
vien, quell'incontra che sospinge Noto:  
pugnano un pezzo; al fin quello a cui meno  
la forza vien, fugge di speme voto  
de la vittoria, e superbo e schiumoso,  
rotto percuote sul lido arenoso.  
[...]  
In tanto il flutto con le rapid'onde

<sup>144</sup> Cfr. poi *Am* IV 45 1-4: «Come talhor se vento impetuoso | *l'onde co'l fiato horribilmente fiede*, | *il lido il mar percuote* alto, e schiumoso; | ma rotto al fin da sassi a dietro riede»; LXXXII 10 4 (siamo nel corso di una battaglia navale): «van lungo, dove *l'onda il lido fiede*».

altero va da queste a quelle sponde.<sup>145</sup>

Ma anche la tempesta nel c. I del *Floridante* (22 8, 23 1-2; il primo emistichio del v. 2 presenta nel Manoscritto Marciano, sul margine sinistro, la variante che riporto di seguito; il Catalano ed il Corsano scelgono invece di pubblicare la prima versione, poi cassata, «L'impeto grande»):

fende per forza il flutto alto ed immondo.

Ma perché cresce ognor del vento l'ira,  
e'l grande orgoglio [...] <sup>146</sup>

E, per rimanere in ambito marino, *Fl* XV 12 8:

E trema il lido e 'l mar rimbomba intorno.

E così, mentre non abbiamo riscontri ariosteschi per l'esempio dell'onda che mormora (se non uno isolato nelle *Satire*, VI 51, dove però è «il rio» il soggetto: «il mormorar d'un rio che righe al piano»),<sup>147</sup> nell'*Amadigi* la frequenza del modulo è altissima: cito solo gli esempi del *Floridante* provenienti dai primi otto canti per restringere il campo: *Fl* III 32 5-8 = *Am* XV 32 5-8 (7 del rivo] d'un rivo):

tenea l'elmo su l'erba al lato manco,  
la spada al dritto, e 'n riposata pace  
dormiva al dolce mormorio del rivo,  
ch'ivi vicin correa, secreto e schivo.

*Fl* IV 52 7-8 = *Am* XXIII 18 7-8 (7 più non] non più):

ma ei piú non l'intende o gli risponde,

<sup>145</sup> Si rilegga poi la tempesta durante l'ultima battaglia della *Conquistata*, citata *infra*, p. 286.

<sup>146</sup> Tra l'altro, nel Codice Oliveriano autografo di Bernardo, le carte 143r-145r sono occupate da citazioni tratte dalle *Rime* di V. COLONNA: l'ultima è tratta da 223, vv. 1-3: «Quando l'irato mar s'alza et circonda | con impeto et furor ben fermo scoglio | se saldo il trova il procelloso orgoglio», a dimostrare un interesse attivo in questo senso già dai tempi dell'*Amadigi* epico.

<sup>147</sup> Si veda, però, innanzi tutto *Rvf*, 219 3: «e'l mormorar de' liquidi cristalli»; 237 27: «sfogando vo col mormorar de l'onde»; 279 3: «o roco mormorar di lucide onde»; poi J. SANNAZZARO, *Sonetti e canzoni* 83 32: «se ben mi accorgo al mormorar de l'onde»; P. BEMBO, *Asolani*, II 6 7: «Né 'l vago mormorar d'onda marina»; G. DELLA CASA, *Rime*, 46 3-4: «se mover l'aura tra le frondi sente | o mormorar fra l'erbe onda corrente». Ma si ricordi anche *Rin* IX 78 3: «presso un rio che mormorando suona».

che scoglio faccia il mormorio de l'onde.

*Fl* VII 56 5-8 = *Am* XXXXIV 35 5-8 (8 miscendo] mescendo):

La navicella sua fermò la prora  
 su la foce d'un puro fiumicello,  
 che mormorando discendeva al mare,  
 le sue miscendo con quell'onde amare.

Un ultimo esempio vale poi la pena di citare, che proviene però dai 'canti dei cavalieri' (*Fl* XI 13 7-8), e dunque potrebbe essere stato rimaneggiato da Torquato sulla scorta del celebre passo del VII della *Liberata*.<sup>148</sup>

Rivolge gli occhi al mormorio de l'onde,  
 a cui ad or ad ora Ecco risponde.

Ma nel Cinquecento si registrano molte altre occorrenze per questa espressione (ma nessuna per l'*Amadigi*): in particolare, la prima è nelle *Stanze per la giostra* del Poliziano (I 60),<sup>149</sup> da cui spesse volte Bernardo desume espressioni, immagini, endiadi, coppie sinonimiche, tanto nell'*Amadigi* che nel *Floridante*. Dunque, ancora una volta, nulla di certo si può stabilire.<sup>150</sup>

<sup>148</sup> *G.L.* VII 25: «Giunse dove sorgean da vivo sasso | in molta copia chiare e lucide onde, | e fattosene un rio volgeva a basso | lo strepitoso piè tra verdi sponde. | Quivi egli ferma addolorato il passo | e chiama, e sola a i gridi Ecco risponde; | e vede intanto con serene ciglia | sorger l'aurora candida e vermiglia»; XI 11 4 e *G.C.* XIV 16 4 (ma con la variante «Eco»): «e da ben mille parti Ecco risponde». Per la descrizione dell'aurora si veda però *Am* VI 48 1-4: «Ne l'houra che dal cielo esce l'aurora, | di luce adorna candida e vermiglia, | e i monti e le campagne imperla e indora, | col gran splendor de le tranquille ciglia»; VIII 26 1-3: «Bevuto quel, dormi senza destarsi | sin che l'aurora candida, e vermiglia | da l'oriente cominciò a mostrarsi»; XVIII 29 6: «e n'uscì l'alba con le liete ciglia», e poco oltre, nello stesso canto, 59 1-4: «Mentre, che fuor del ciel candida usciva | di gigli ornata il crin, cinta di rose, | per far più bella ogni piaggia, ogni riva | l'aurora con le guancie rugiadosa».

<sup>149</sup> A. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, I 60 (cito solo questo contesto perchè credo sia il più pertinente, e l'intera ottava perché tale descrizione della notte può essere riconducibile a numerose altre di Bernardo): «La notte che le cose ci nasconde | tornava ombrata di stellato ammanto | e l'usignol sotto l'amate fronde | cantando ripetea l'antico pianto | ma sola a' sua lamenti Ecco risponde, | ch'ogni altro augel quietato avea già l' canto. | dalla chimmeria valle uscian le torme | de' Sogni negri con diverse forme».

<sup>150</sup> Per quanto riguarda invece le «lucide onde» si veda l'*incipit* dell'ultimo canto del *Floridante*, XIX 1, probabilmente di mano di Torquato (Cfr. A. DANIELE, *Ipotesi...*, pp. 220-21), ma non attribuibile con certezza a nessuno dei due Tasso: «Cingiti, o Musa, il crin di verde alloro, | e me corona ancor di quelle fronde, | e scendi, ove t'invita un nobil coro, | sovra queste famose antiche sponde; | prendi la cetra e prendi il plettro d'oro | al mormorar di queste lucide onde, | perch'il tuo canto il mio signore ascolti, | con tanti chiari ingegni insieme accolti». Per lo stilema «lucida onda», e «lucide stelle» cfr. F. D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi»...*, pp. 387-388. Si consideri però anche che le espres-



Tornando poi al passo dei *DAP*, se pur non troviamo nel *Floridante* espressioni come «la spada vindice, assetata di sangue, empia, crudele, temeraria», troviamo invece «brando sì fiero e funesto» (II 59 5); «brando atroce» (VIII 15 8) e «spada atroce» (XVIII 75 3); «brando crudo» (VIII 6 1; IX 59 7; XVIII 8 7) «brando empio e fiero» (XIX 67 3); «spada aspra ed infesta» (XV 77 4) e «spada infesta» (XIX 88 7).<sup>151</sup>

Ma al di là di questi esempi, il dato fondamentale è la comune sensibilità di padre e figlio a «sentire anima l'inanimato»,<sup>152</sup> e se Ferretti cita l'invocazione alla Notte del canto XII della *Liberata* come «la migliore presentazione dell'«energia» e del suo funzionamento»,<sup>153</sup> non può non tornare alla mente anche la celebre «Canzone alla Notte» di Bernardo, non per nulla citata da Torquato nei *DPE*.<sup>154</sup> Si veda infatti l'invocazione della *Liberata* (XII 54 2-8):

Notte, che nel profondo oscuro seno  
chiudesti e ne l'oblio fatto sì grande,  
piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno

sioni «lucide faville», «lucido mar», «lucido ruscello», «lucido ostro», «lucido oriente», «ciel lucido e netto» (oltre che «lucide onde» e «lucide stelle») compaiono tutte più di una volta nel *Floridante*, ed ancor più nell'*Amadigi*. Infine, riguardo all'«onda rotta», si riveda, nella scena della tempesta del *Floridante*, i vv. I 18 6-8, dove il *legno* comincia a «sentir il suo male, | ed a cadere ad or ad or ne l'onda | l'asse sdrucita da la rotta sponda». Nel ms. Marciano, però, l'ultimo verso, come già detto, presenta la variante «alcun'asse sdrusita da la sponda», il che farebbe pensare ad un intervento di Torquato.

<sup>151</sup> A questi si aggiungano poi i vari «brando nudo»; «brando vermiglio», «sanguigno» «glorioso e bello»; «possente»; la «spada bellicosa e grave», la «nemica spada», «vermiglia», ecc....

<sup>152</sup> Cfr. F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 216. L'espressione, desunta non letteralmente da Goethe, mi sembra particolarmente calzante per «porre davanti agli occhi» questa sensibilità tassiana, e dunque la ripropongo qui: W. GOETHE, *T. Tasso*, a cura di E. Bernardi, trad. di C. Lievi, Venezia, Marsilio, 1988, I 1 159-64: «Il suo occhio indugia appena su questa terra, | il suo orecchio percepisce l'armonia della natura | e il suo cuore si appropria subito e prontamente | di ciò che la storia porge e la vita dona: | ciò che è disperso si riunisce nel suo animo | e la forza del suo sentire rianima l'inanimato».

<sup>153</sup> Cfr. F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 223.

<sup>154</sup> Cfr. B. TASSO, *Rime...*, Libro II, XXXII, pp. 154-58, ma si veda anche XC, pp. 204-7, citata *infra* p. 114 e nota 82. Cfr. poi, R. BATTAGLIA, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in «Cultura neolatina», II (1942), pp. 81-86. Per i *DPE*, cfr. Libro V, p. 221-23: «Ma le grazie particolarmente convengono alla poesia lirica, e all'eroica quasi porstate da lei, e gli imenei, gli amori e le liete selve e i giardini e l'altre cose somiglianti, delle quali è piena la poesia del Petrarca [...]. Nè si dipartì da questa imitazione il Poliziano, il quale nella descrizione della casa d'Amore versò quasi tutti i fiori e tutte le grazie della poesia. Grandissima lode ancora meritò in questa maniera di poetare il signor Bernardo Tasso, mio padre, nelle canzoni, nelle sestine, nelle ode, negli inni e ne l'epitalamio fatto nelle nozze del duca Federico (il quale fu per avventura il primo che si leggesse in questa lingua), e nel suo maggior poema e in tutte l'altre sue poesie; ma si posson legger con meraviglia la canzone della Notte, e quella nella quale loda il giorno in cui nacque Antiniana, e l'inno a Pane, e alcun'altre ch'io tralascio per brevità».

a le future età lo spieghi e mande.  
 Viva la fama loro; e tra lor gloria  
 splenda del fosco tuo l'alta memoria.

E l'*incipit* della paterna *Canzone*:

Or che con fosco velo  
 copre il nostro emispero  
 la Notte, e fa con l'ombra a noi ritorno,  
 e le stelle in cielo  
 per l'usato sentero  
 vanno col Carro di Diana intorno,  
 forse pregando il giorno  
 che più lunga dimore  
 faccia nel mar col Sole,  
 dirò queste parole,  
 O Notte, a te, che per pietà talora  
 de' miei ferì martiri  
 fermando il passo tuo meco spiri.

C'è, in Bernardo come in Torquato, una nota oscura e notturna che pervade la "lucida" chiarezza aurorale (e si veda, infatti, nell'altra Canzone alla notte, la XC, quel portare «i dolci sonni e i tenebrosi orrori»): ma, mentre nel primo queste tendono a rimangono separate, si alternano vicendevolmente come il giorno e la notte, come le albe ed i tramonti del suo poema, nel secondo tentano una fusione, l'una si nutre e vive nell'altra, e la parola tenta di sfidare il mistero di questa compenetrazione nel tentativo di «mostrare [...] ciò che è sentito avvolto da un'oscurità, o da una luce diurna vibrante [...]: il risultato è un delicato equilibrio fra nitore e oscurità, fra esatto e indeterminato, fra evidenza e oscurità (stilistica, emotiva, allegorica...), fra chiarezza (enargia) e efficacia (energia)».<sup>155</sup> Sicuramente, poi, il padre non aveva in sé quel senso della contraddizione dell'«umana natura»: la sua visione della realtà è più pacata, è ancora figlia del primo Cinquecento, e Bernardo credeva fermamente che l'uomo, il sapere umanistico ed enciclopedico, il dialogo, la stretta collaborazione tra il Principe e l'*intelligenza* di cui egli faceva parte, potessero fornire al mondo una spinta a «l'utilile e l'onesto», non priva di una componente di diletto. Con Torquato il diletto necessita di ammantì religiosi ed allegorici, il meraviglioso deve trovare una sua via per esistere, il comportamento sociale deve dissimulare, la figura del cortigiano e del Principe 'illuminato' lentamente

<sup>155</sup> F. FERRETTI, *Narratore notturno...*, p. 224.

cambiano di segno, e pian piano il senso di una verità che abbracci tutti i campi del sapere e che sia «figlia ed erede» dei secoli passati, dell'antichità greca e latina, è costratta ad incasellarsi in norme prestabilite, che poco spazio lasciano alla libertà. La libertà trova allora il modo di esprimersi nell'arte, ma non può non nutrirsi dal terreno in cui nasce, delle sue contraddizioni, di quella sconfessione alla dignità della fantasia, del meraviglioso, del «non so che» (che è poi la sostanza stessa della poesia tassiana), in nome di una verità normativizzata, quantificabile, scientifica, controriformata.

E già Bernardo comincia a sentire questo sfaldarsi delle certezze su cui poggiava l'epoca rinascimentale; così la concretezza e l'ironia del modello ariostesco, quell'«errare» nella materia del racconto con freschezza e movimento assoluto non trovano più spazio nella sua sensibilità, non sono più riproducibili:<sup>156</sup> non solo e non tanto perché la portata dei due poeti non è paragonabile (e forse non dovrebbero paragonarsi, come d'altra parte specifica Torquato nell'*Apologia*, riferendosi a se stesso), ma perché il *Furioso* non può più essere la chiave di lettura dell'epoca presente, e a distanza di quasi quarant'anni dalla sua prima edizione viene considerato dai dotti merce di consumo per il "popolo", per finire poi nell'*Indice*. La voce del mediocinquecento dovrà essere un poema eroico, verosimile, di materia storica e cristiana, che fondi la propria grandezza sulla perfezione retorica e sulla musicalità del verso, sull'evidenza rappresentativa, pittorica e plastica dell'espressione e delle immagini descritte, che realizzi anche quella compenetrazione tra le arti (poesia, musica, pittura, teatro) che non poteva più trovare vita nella realtà.

Dunque, come si è cercato di chiarire nel presente studio, le comunanze poetiche tra il Tasso ed il Tassino andrebbero indagate più approfonditamente, così come il rapporto tra Ariosto e Torquato andrebbe rivisto alla luce delle interferenze tra Bernardo e l'Ariosto, tra la tendenza di quest'ultimo all'epica e l'«enciclopedia dei romanzi dei cavalleria» che viceversa diede alla luce, nella volontà di trovare una «via mediana» tra classici ed romanzi.

<sup>156</sup> F. FORTI, nel suo *Aspetti del Rinaldo*, in AA.VV., *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 227-280, (poi divenuto *L'opera prima del Tasso*, in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 78-132), p. 254, scrive, riferendosi alla prima opera del Tassino, qualcosa che possiamo benissimo sottoscrivere anche per Bernardo: «Certo egli non sente il romanzo come l'espressione dell'infinita imprevedibilità dei casi, non gode fantasticamente del loro intreccio, né si compiace di ritmare le avventure, sottolineando con pacata ironia l'arguzia segreta della sorte». E ancora, riferendosi all'assenza delle «moralità» nell'*incipit* dei canti, ma al loro permanere nel corso della narrazione sotto forma di sentenze tendenti al «sermone» (p. 264): «Mancava al Tasso la meravigliosa capacità discorsiva, quell'incantata oscillazione tra il reale e l'immaginario, il morale e il fantastico, che consentono all'Ariosto trapassi felici ed arguti anche nella malinconia e nel rimpianto».

D'altra parte lo stesso Torquato nella sua *Apologia della Gerusalemme Liberata* ci suggerisce questa impostazione critica se, invece che come un'opera pedissequamente difensoria, cerchiamo di rivedere le pagine iniziali come una dichiarazione di poetica degli intenti e dei tentativi paterni,<sup>157</sup> anche in considerazione del fatto che la risposta della Crusca toccò solo marginalmente Bernardo, e solo una piccola parte delle questioni, ben più nutrite, sollevate dal Pellegrino riguardo all'*Amadigi*.<sup>158</sup> Premette infatti Torquato, nell'*incipit* dell'*Apologia*:

Le mie lodi dunque, ed i biasimi, da me non debbono esser misurate co 'l piacere o co 'l dispiacere, come sogliono ordinariamente, ma con la verità e con la falsità; e se elle son vere, o lodi o riprensioni che siano, debbono piacermi; dispiacermi, se elle son false.<sup>159</sup>

L'*Apologia* viene composta nel 1585, mentre Torquato si trovava ancora in S. Anna: un anno prima di approdare alla corte di Vincenzo Gonzaga e mettere mano al *Floridante*. E, prima ancora di passare alla propria autodifesa, egli pensa a difendere ed onorare la memoria del padre:

Nessuna cosa dunque ho letto [...] dalla quale io sia stato più offeso che da quelle che toccano mio padre, perché io gli cedo volentieri in tutte le materie dei componimenti, né potrei sostenere che in alcuni di esse alcuno gli fosse anteposto. Dunque mi dee esser lecito che io prenda la sua difesa, la quale non dirò che sia comandata dalle leggi degli Ateniesi, come disse già Socrate, o dalle Romane; ma da quelle della natura, che sono eterne, né possono essere mutate per volontà d'alcuno, né perdono d'autorità colla mutazione dei regni, e degl'imperi. E se le leggi naturali che appartengono a la sepoltura dei morti debbono essere preposte a i comandamenti dei re e dei principi, ciò si dee far più ragionevolmente in quelle che son dirizzate a la perpetuità dell'onore e della gloria, che si stima quasi la vita dei morti. E perché mio padre, il quale è morto nel sepolcro, si può dir vivo nel poema, chi cerca d'offender la sua poesia, procura dargli morte un'altra volta: e ciascuno l'offende, che lo vuol fare inferiore ad alcun altro della medesima sorte, e particolarmente al Morgante ed al Boiardo, a i quali è tanto superiore nell'elocuzione e nelle bellezze poetiche che in niun modo più ardito potrebbe l'oppositore fare inferiore la causa superiore. <sup>160</sup>

<sup>157</sup> Cfr. *infra*, p. 101.

<sup>158</sup> Si veda T. TASSO, *Apologia del s. Torquato Tasso. In difesa della sua Gerusalemme liberata. Con alcune altre opere, parte in accusa, parte in difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto. Della Gerusalemme istessa, e dell'Amadigi del Tasso padre*, Mantova, Osanna, 1585. Lo scritto di CAMILLO PELLEGRINO, *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, si può leggere, in moderna edizione, in B. WEINBERG, *Trattati*, cit., pp. 309-344.

<sup>159</sup> T. TASSO, *Apologia...*, p. 414.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 415.

Nell'epistolario inoltre, durante la fase di correzione del *Floridante* moltissimi sono i luoghi in cui specifica di voler 'giovare alla memoria del padre' e conservarne intatta la volontà: «Piaccia a Dio che'l lodar molte nobili donne giovi a la memoria di mio padre, ed a la vita mia»; «e sappia che di niuna cosa fo maggiore stima, che de la memoria di mio padre»; «Il *Floridante* mi piacerebbe in quarto o in ottavo foglio, più tosto ch'in forma picciola; ma in tutti i modi la prego che faccia stamparlo con la dedicazione al serenissimo signor duca di Mantova; perchè così diliberai che si facesse; e tale anche era la volontà di mio padre stesso»; «E poichè ha soluto rinovar la memoria di mio padre, non consenta, per quanto si stenderà la sua autorità e de' suoi padroni, ch'io sia costretto a far le pazzie, come sono sforzato a dirle. Se stimerà ch'io debba fermarmi in Lombardia, penso di stampar un poema di mio padre, drizzato al già eccellentissimo, or serenissimo duca di Mantova. Ma questo sarebbe uno stabilir la servitù con questo principe; al quale avendo l'obbligo de la libertà, non parrebbe ch'io glie le potessi pagar se non con la libertà medesima: nè io ricuso la servitù, ma le condizioni de la servitù, se non sono quelle che mi paiono convenienti»; «A le stanze de le donne [...] non penso d'aggiungere altro [...]; e non l'avrebbe fatto mio padre medesimo, se fosse vivo». Ed infine, a Maurizio Cataneo, tra il dicembre del 1586 e l'anno nuovo, scrive:

La riputazion di mio padre io l'ho davanti gli occhi, e sopra la testa: ma questo nuovo poema non gliela scemerà, quantunque non possa accrescerla; ma farà qualche buono effetto, e mostrerà a questi signori serenissimi il desiderio c'ho de la grazia loro.<sup>161</sup>

Nella scelta di Torquato di dare alle stampe il *Floridante* influirono dunque certamente motivi autobiografici e di immedesimazione con la vicenda del padre, per il trovarsi a Mantova, per essere sbarcato ad Ostiglia, e per essere stato accolto nella medesima corte dove il padre era morto. Non mancarono poi ragioni encomiastiche verso i Gonzaga; ma non mancarono nemmeno ragioni poetiche, che forse furono addirittura antecedenti a quelle autobiografico-encomiastiche: ed anzi credo che la volontà di difendere il padre e collocarlo nella sua giusta posizione dopo le accuse della Crusca sia stato il motore prin-

<sup>161</sup> *Lett* III 669, del 20 ottobre 1586; 692, del 24 novembre 1586; 702, del 7 dicembre 1586; 703, s.d., ma compresa tra il 7 ed il 9 dicembre 1586; 718, del 19 dicembre 1586; 733, s.d.. Altre lettere di questo stesso periodo, poi, si appuntano sul «ritratto» del padre, che «m'è caro quanto possa esser cosa al mondo (688, 699, 701).

cipale della volontà di pubblicare il *Floridante*, onorando e facendo rivivere la memoria del padre-maestro attraverso il poema. Riportare alla luce la sua ultima opera significava infatti dar voce all'esito ultimo della ventennale sperimentazione di Beranrdo intorno al genere epico, con un'opera nella quale egli aveva tentato di unire la molteplicità, programmaticamente cercata con l'*Amadigi* del '60, all'unità del primigenio progetto epico, nella ricerca del «perfetto poema eroico».

Se la decisione di rimettere mano alle carte paterne non fosse stata antecedente a quella di Vincenzo Gonzaga di portarlo con sé a Mantova (e dell'assenso del Duca D'Este) non si spiegherebbe perché Torquato scriva al Costantini, il 23 agosto, di rimandargli «il poema di mio padre per memoria di quello che io debbo fare».162 Né mi sembra probabile che il Costantini sapesse del *Floridante* se Torquato in qualche modo non vi stesse già lavorando o pensando. Tanto più che Torquato venne 'liberato' da S. Anna nel giro di pochi giorni, abbastanza tempestivamente, nonostante i tentativi per uscirne fossero stati costanti e protratti per molti anni.

E, appena giunto a Mantova, Torquato si affretta a licenziare numerose sue opere lasciate inconcluse o non pubblicate: come si è già detto il Licino stava in quel periodo attendendo alla stampa dei dialoghi tassiani (*La cavalletta, ovvero de la poesia toscana; Il Malpiglio, ovvero de la Corte; La Molza, ovvero de l'amore; Il forno secondo, ovvero de la Nobiltà; De la Dignità; Il secretario primo e secondo; Del martars*); mentre tra l'inverno del 1586 e l'estate dell' 87 Torquato lavora contemporaneamente al *Floridante* ed al *Torrismondo*, e tra il gennaio ed il giugno dell'87 da alle stampe il *Secretario*, il *Rimane delle rime nuove*, la *Parte quinta e sesta delle Rime e prose* e *Orazione in morte del Cardinale Luigi d'Este*, la *Lettera consolatoria a Dorotea Geremia degli Albizi*, le *Lettere* ed i *Discorsi dell'arte poetica*.163 E il volere portare a termine tutto ciò che aveva lasciato in sospeso è strettamente consequenziale alla ferma volontà di potersi, poi, dedicare interamente e completamente alla revisione della *Liberata*: alla sua unica e vera *Gerusalemme*, la *Conquistata*.164

Quanto la riscrittura del *Galealto* ed il 'rassetto' del *Floridante*, correndo temporalmente appaiati (nonostante va sottolineato che la priorità è

162 *Lett* III 605, per la quale cfr. *infra*, p. 250.

163 SOLERTI, *Vita...*, I, p. 516.

164 Cfr. *Lett* III 723, 733, 735.

dell'opera di Bernardo), si siano influenzati reciprocamente ed in che direzione, è difficile dirlo e provarlo; ed ancor più difficile è provare quanto il crescente interesse allegorico del Tasso *'post S. Anna'* non sia stato in qualche modo sollecitato dal sapere che la favola di Floridante era «tutta allegorica» e meravigliosa; né possiamo conoscere se Bernardo avesse mai sollevato il problema dell'allegoria in maniera dettagliata e compiuta con il figlio, ai tempi dell'Accademia Veneziana: in un tempo, quindi, ed in luogo nel quale l'interpretazione allegorica di testi antichi e moderni faceva parte della quotidianità dei nostri. Ancor più difficile dunque è valutare quanto memoria di questo sia rimasta nel Tassino e nel Tasso adulto, la cui speculazione sul tema va comunque ben oltre i piccoli indizi che si possono trarre dalla biografia e dalle opere paterne. D'altra parte abbiamo anche visto come la parte più densa di riferimenti allegorici nell'*Amadigi* sia in realtà la seconda (che è però anche quella maggiormente rielaborata negli anni tra il 1556 ed il 1560, l'unico periodo, cioè, di vicinanza fisica e quotidiana con il figlio): ma proprio questa è assente nel *Floridante* e Torquato verosimilmente non vi mise mano, forse nemmeno la rilesse pensando a concludere il poema e ad inserirla di *sua sponte*.

Non è dunque per noi in nessun modo documentabile se il *Floridante* sia stato pubblicato anche per un qualche interesse allegorico dell'opera del padre; ma è comunque degno di attenzione il fatto che già all'altezza dell'*Amadigi* 'epico' Bernardo scrivesse che la peculiarità della poesia è:

sotto alcuno favoloso velame e misterio, con chiari raggi di parole e con lucidissimi lumi di sentenze, qualche profittevole ammaestramento nasconde-re, e in questo modo insegnar parimente e dilettere gli animi degli ascoltanti a guisa di discreto medico, il quale spesse volte, sotto una picciola coperta di dolcezza l'amaro della medicina nascondendo e'l gusto ingannando degli infermi, quelli conforta e rende sani.

E questa stessa metafora lucreziana troverà riflesso nella terza ottava della *Liberata*, quindi in un luogo tipico che è chiaro emblema della centralità di questo concetto anche nella poetica del figlio:

Sai che là corre il mondo ove più versi  
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,  
e che 'l vero, condito in molli versi  
i più schivi allettando ha persuaso.  
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi  
di soavi licor gli orli del vaso:  
succhi amari ingannato intanto ei beve,  
e da l'inganno suo vita riceve.

Che, poi, questa ottava rimandi al significato allegorico anche per Torquato ci è testimoniato proprio dall'*Apologia*, con una consonanza di termini che non può essere casuale:

FOR: Ma io che volentieri (né però senza mia dolore) sostengo d'esser medicato dell'ignoranza, dirò al medico: Son infermo per la dolcezza de' cibi dell'intelletto, de' quali ho gustato soverchio nell'età giovenile, prendendo il condimento per nutrimento: nondimeno troppo spiacevoli sono questi medicamenti; e temo che non m'ingannino perch'io li prenda: nova sorta di medicare e nova maniera d'artificio unger di fele il vaso, in cambio di mele, perché da l'infermo non sia ruscato. Ma forse disiderate saper la cagione perch'io dica questo e perch'io parli col medico, pur com'egli fosse presente. SEG: Dichiarate senza metafora il vostro concetto.

FOR: Niuna sceleraggine è nel mio Goffredo o negli altri Cristiani; ma tutte incontinenze o violenze d'incanti, le quali non sono scelerate, perché l'azioni non sono volontarie semplicemente: e niuna io ne descrivo ne' cavalieri, della quale non si veda nell'istoria menzione, almeno in universale: niuna è senza costume e senza allegoria; e questo era il mele del quale dovevano unger la bocca del vaso perché io prendessi la medicina.<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Cfr. T. TASSO, *Apologia...*, pp. 451-52; ed *infra*, p. 89.



## CAPITOLO VII

### **IL *RINALDO* TRA L'*AMADIGIE* IL *FLORIDANTE***

Il 31 maggio 1562 il Senato veneziano concede al Tassino il privilegio per la pubblicazione della sua prima opera, il *Rinaldo*, che si apre e si chiude nel nome del padre. Le pagine iniziali della Prefazione *Ai lettori* infatti – come, più tardi, quelle dell'*Apologia* –, dopo un breve *incipit* volto a prevenire le obiezioni dei «riprensori»,<sup>1</sup> si aprono sull'esplicita richiesta della comprensione paterna<sup>2</sup> per essersi lasciato trasportare dal proprio «genio» e dalla propria «naturale inclinazione» «a dare effetto al mio pensiero, cercando quello di tenere ascoso a mio padre». Torquato conclude dunque (o almeno così fa credere) il *Rinaldo* senza farne parola con l'anziano genitore, nonostante i due vivessero sotto lo stesso tetto durante quel soggiorno estivo a Venezia, tra il luglio ed l'ottobre del 1561, in cui cominciò la stesura dell'opera; viceversa mostrava il «parto primiero» delle sue «fatiche» ai numerosi amici del padre, che ne caldeggiarono la pubblicazione facendo anche da mediatori tra il Tasso ed il Tassino. E così Bernardo, «ancorché molto li pesasse, pure si risolvé a la fine di lasciarmi

<sup>1</sup> In verità tra questi «riprensori» trapela già la figura di Bernardo, per quell'insistenza sulla disconvenevolezza del dedicarsi alla poesia mentre era studente di diritto. Cfr. T. TASSO, *Rinaldo*, Vinetia, Francesco de' Franceschi Sanese, 1562; l'edizione da noi utilizzata è quella a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1936, p. 3 e segg.; per la citazione dell'intero passo si veda *infra*, p. 26: «Non m'era nuovo, benignissimi lettori, che si come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancarono i suoi riprensori. Laonde [...] chiaramente prevedi che alcuno, anzi molti sarebbono stati, i quali l'una e l'altra mia deliberazione avriano biasimata; giudicando poco convenevole a persona, che per attendere agli studi de le leggi in Padova dimori, spendere il tempo in cose tali; e disconvenevolissimo ad un giovine de la mia età, la quale non ancora a XIX anni arriva, presumere tant'oltre di se stesso, ch'ardisca mandar le primizie sue al cospetto de gli uomini, ad esser giudicate da tanta varietà di pareri: nulladimeno [...] osai di pormi a quest' impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e vari negozi che per le mani passati gli sono, conoscendo l'instabilità de la fortuna e la varietà de' tempi presenti, avrebbe desiderato che a più saldi studi mi fossi attenuto, co' quali quello m'avessi io potuto acquistare ch'egli con la poesia, e molto più col correr de le poste in servizio de' principi, avendo già acquistato, per la malignità de la sua sorte perdé, né ancora ha potuto recuperare: sì ch'avendo io un sì fermo appoggio com'è la scienza de le leggi, non dovessi poi incorrere in quegli incomodi, ne quali egli è alcuna volta incorso».

<sup>2</sup> Si veda T. TASSO, *Apologia...*, p. 414 e segg. Ovviamente nell'*Apologia* non vi è alcuna richiesta della comprensione paterna, ma una dichiarazione delle intenzioni poetiche di Bernardo, al fine di difenderlo dalle opposizioni della Crusca e far meglio comprendere gli scopi che si era prefisso nella composizione dell'*Amadigi*.

correre dove il giovenil ardore mi trasportava» e diede il proprio consenso alla pubblicazione del *Rinaldo*, pur non avendone visto che una parte; ciò nonostante ammetteva al Pavesi: «il poema non è tale che non paia meraviglioso in un giovane di diciott'anni, essendo egli e per l'invenzione e per l'elocuzione degno di lode, e tutto sparso di vaghi lumi di poesia». <sup>3</sup> Ma Torquato, ignaro di questa affermazione del padre e timoroso del suo giudizio (o forse dopo avergliene parlato, e dunque spinto dall'insperato assenso paterno e dall'amorevolezza dimostratagli? Si ricordi, tra l'altro, che contemporanee alla lettera al Pavesi sono le esortazioni di Bernardo a dedicare l'opera al cardinale Luigi d'Este ed i tentativi di farlo entrare al servizio della sua corte, oltre al fatto che l'anno successivo gli permetterà di passare dalla classe di legge a quella di filosofia), suggella il debito nei confronti del genitore nelle ultime due ottave del poema, con un lieve e delicato trapasso tra il Padre da cui tutto discende, ed il padre (*Rin* XII 93 5-94):

che fu dal cielo eletto  
a darmi vita col suo sangue istesso:  
io per lui parlo e spiro e per lui sono,  
e se nulla ho di bel, tutto è suo dono.

Ei con l'acuto sguardo, onde le cose  
mirando oltra la scorza al centro giunge,  
vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose  
occhio mal san che scorge poco lunge;  
e con la man ch'ora veraci prose  
a finte poesie di novo aggiunge,  
ti purgarà quanto patir tu puoi,  
aggiungendo vaghezza ai versi tuoi.

Tale debito non è solo il dono della vita (ed il mistero e la magia ad esso connessi, che saranno uno dei temi dominanti della poesia del maggior Tasso), ma anche un debito letterario, l'omaggio dell'allievo al maestro. Scrive Fiorenzo Forti: <sup>4</sup> «Il Tassino è come un giovane pittore, destinato ad un grande avven-

<sup>3</sup> P.D. PASOLINI, *I genitori...*, cit. p. 32.

<sup>4</sup> F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»...* (cit. p. 310), pp. 254-55, in nota specifica: «In questa luce va posto il commosso ringraziamento al padre che chiude il poema giovanile, che è qualcosa di più di una semplice manifestazione d'affetto». Sul *Rinaldo*: G. MAZZONI, *Del Rinaldo*, in *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, I, a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891; E. PROTO: *Sul «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Napoli, tip. A. Tocco, 1895; Id., *G.M. Verdisotti e il «Rinaldo»*, «Rassegna della Letteratura Italiana», VI (1901); C. GUERRIERI CROCEZZI, *Il Rinaldo*, Firenze, Vallecchi, 1924; A. MOMIGLIANO, *L'esordio del Tasso*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; A. CAPASSO, *Il Tassino. L'Aurora di*

nire, che lavora nella bottega di un artista colto come suo padre. Con una meravigliosa facilità egli apprende il “mestiere” e in un balzo improvviso uguaglia e supera tutti i “maestri” dell’arte: nella sua attività di bottega c’è perfino la collaborazione all’opera del padre, dapprima passiva nell’edizione dell’*Amadigi* e poi, dopo la prova decisiva del *Rinaldo*, collaborazione attiva al *Floridante*, in una comunione che richiede l’industria del filologo per stabilire l’attribuzione». Tale affermazione riguardo al *Floridante* va decisamente ridimensionata, poiché la collaborazione all’opera avvenne quando Bernardo non era più in vita, e dunque non proprio di collaborazione si può parlare; ma certamente Torquato non fu estraneo al nuovo poema paterno se a lui Bernardo inviava il «disegno dell’opera», in termini poi che presuppongono un dialogo già avviato e che lasciano trapelare un rapporto ben diverso da quello *ante-Rinaldo*. Negli anni precedenti a questo, infatti, durante il periodo urbinato (1556-’59), Torquato si era limitato ad un’attività per l’appunto “di bottega”, aiutando il padre-maestro nella trascrizione dell’*Amadigi* e delle lettere per gli amici-revisori, ma studiando anche i classici ed i romanzi sotto la sua guida nell’immensa biblioteca dei Della Rovere-Montefeltro. Poi, con l’arrivo a Venezia, il Tassino comincia ad essere introdotto nella cerchia degli amici di Bernardo, e cioè nella cerchia dei più illustri letterati del tempo, che in vario modo collaboravano e gravitavano attorno all’Accademia della Fama, di cui il padre era appena divenuto Segretario; vi troviamo, non a caso, tutti i personaggi che Torquato cita nella prefazione del *Rinaldo* e che lo spinsero a coltivare il suo genio letterario: il Cataneo, il Pavesi, il Venier ed il Molino, a cui potremmo aggiungere il

*Torquato Tasso*, Roma, Albrighi Segati e C., 1939; ID., *Commento al «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Genova-Roma-Napoli-Milano, Soc. Dante Alighieri, 1940; ID., *Studi sul Tasso minore*, ivi, 1940; R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell’«Amadigi» a quella della «Gerusalemme Liberata»*, «Cultura neolatina» I, 2 (1941), pp. 94-115; A. DI PIETRO, *Il noviziato di Torquato Tasso*, Milano, Malfasi, 1953; C. BOZZETTI, *Testo e tradizione del «Rinaldo»*, «Studi tassiani», XI (1961), pp. 7-44; M. FUBINI, *Il «Rinaldo» del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 208-236; G. GETTO, *Preludio poetico: il «Rinaldo»*, in *Malinconia di Torquato Tasso* [1951], Napoli, Liguori, 1979, pp. 101-129; M. SHERBERG, *Introduzione a T. TASSO, Rinaldo. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della princeps (1562)*, a cura di id., Ravenna, Longo, 1990; L. POMA, *Recensione all’ed. Sberberg del ‘Rinaldo’ del Tasso*, «Studi tassiani» XXXVIII (1990), pp. 251-254; M. ZACCARELLO, *Per un’edizione critica del ‘Rinaldo’ del Tasso*, «Italianistica», XXI (1992), pp. 117-124; M. SHERBERG, *Rinaldo. Character and intertext in Ariosto and Tasso*, Saratoga [and Stanford Un.], ANMA Libri, 1993; C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l’arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 13-26; A. CASADEI, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Franco Angeli, Milano, 1997, pp. 45-60; A. DANIELE, *Considerazioni sul «Rinaldo» e Ancora sul «Rinaldo»*, in *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 56-88 e 89-126. Il nodo *Amadigi / Rinaldo* è affrontato da G. BALDASSARRI, *Torquato Tasso*, in *Storia Generale della Letteratura Italiana*, Milano, Motta, V, 1999.

Grandenigo, l'Atanagi, Luca Contile, il Verdizotti, il Patrizi (tutti letterati che collaborarono, insieme a Torquato, alla silloge in memoria di Irene Spilimbergo),<sup>5</sup> Carlo Sigonio. Si consideri inoltre che «nella silloge per Irene [...] risalta la capacità della *intelligentia* lagunare di porsi come richiamo per i più prestigiosi letterati della penisola: dal già citato gruppo urbinate-pesarese, ai meridionali Bernardino Rota, Tansillo e di Costanzo, ai fiorentini Varchi, Scipione Ammirato, Laura Battiferri; da letterati di area romana quali Giovio e Contile, ai ferraresi Pigna e Giraldo Cinzio»,<sup>6</sup> che dunque furono conosciuti e frequentati dal Tassino. La sua formazione avviene quindi in un clima fervente, sia per la caratura dei letterati succitati, sia per il periodo storico nel quale avviene, quando cioè, poco prima della chiusura del Concilio di Trento, rimaneva ancora un qualche spazio di speranza per una spiritualità che potesse abbracciare tutte le forme del sapere. Nella cultura accademica veneziana, infatti, l'aristotelismo dominante è fortemente mitigato dal platonismo e persino da influssi riformisti sotto il profilo religioso, se si tiene presente che l'Atanagi, Celio Magno, Francesco Patrizi e lo stesso Bernardo Tasso provenivano da famiglie sospette di eterodossia e tendenze vicine all'evangelismo ed al calvinismo,<sup>7</sup> che alcuni dei sonetti della silloge rinviano «in modo poetico ma indiscutibile, all'idea della predestinazione»;<sup>8</sup> e che molti dei sopraccitati praticavano la mnemotecnica e prediligevano il platonismo ermetico, le cui discussioni in casa Venier si ap-

<sup>5</sup> *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, In morte della signora Irene delle Signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi Latini di diversi egregij Poeti, in morte della medesima Signora*, in Venetia, appresso Domenico & Gio. Battista Guerra, fratelli, 1561. Si veda in proposito A. CORSANO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere* (atti del Convegno Urbino-Pesaro, 18-20 settembre 1996), a cura di E. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi, T. Mattioli e A. Ossani, Ancona, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1999, pp. 145-167. Scrive l'autore (p. 151): «L'ipotesi che mi sento di proporre è che essa rappresenti – in qualche modo e tra le altre istanze – un tentativo del gruppo dirigente dell'Accademia di sopravvivere al forzato scioglimento [...]. Nel nuovo assembramento di quella comunità intellettuale entro l'antologia poetica non è difficile leggere una forma di dissimulata prosecuzione della recente esperienza accademica attraverso operazioni meno rischiose e appariscenti, 'ripiegate' sul versante ancora praticabile della poesia. Il che spiega anche l'alto grado di ambizione e autorevolezza della silloge, defilata e 'periferica' quanto al destinatario, ma impegnata ben oltre ogni congettura prevedibile quanto alle forme, ai contenuti e ai messaggi ultimi».

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 154. Molti di questi, inoltre, sono tra i destinatari più frequenti delle *Lettere* di Bernardo.

<sup>7</sup> Si veda A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, in «Studi tassiani» 48 (2000), pp. 67-71.

<sup>8</sup> A. CORSANO, *Dionigi Atanagi ...*, p. 155.

puntavano intorno alle «più secrete cose che sieno nella poesia» ed ai «più occulti artifici che abbia l'arte del dire». <sup>9</sup>

Tutto ciò non può non avere avuto un peso determinante nella vita di Torquato, sia a livello umano-spirituale (e dunque le autoaccuse al tribunale dell'Inquisizione), sia a livello poetico, in particolare per quanto riguarda, da un lato, il ridimensionamento dell'aristotelismo (e già nei primi anni di formazione, come ben dimostra la Prefazione al *Rinaldo*) e, dall'altro, la «maturazione del platonismo tassiano, generalmente ricondotta agli anni della maturità ma non ancora studiata nell'ambito della prima formazione del poeta. In questa direzione anche il rapporto con il Patrizi [...] si dovrebbe poter situare in un momento precoce della formazione di Torquato, iniziato forse proprio al tempo dell'Accademia della Fama, magari per il tramite di Bernardo, allorché il giovane poeta poteva avvicinare per la prima volta le idee del filosofo sulla poesia come percorso privilegiato in direzione della verità trascendente». <sup>10</sup> Lo stesso Bernardo aveva ricordato nell'ultimo canto dell'*Amadigi* le *Rime* di Luca Contile ed il commento del Patrizi, <sup>11</sup> nel quale il filosofo, in quello stesso 1560, aveva riformulato alcune componenti essenziali dell'opera del Camillo con la proposta di un nuovo ordine dei luoghi topici del discorso amoroso, implicando la possibilità di esprimere, sul piano poetico-magico del verso, la corrispondenza fra le strutture del discorso umano e quelle del cosmo, dunque tra microcosmo e macrocosmo. E la necessità di una corrispondenza tra queste due sfere nel poema eroico farà scaturire una delle più dense pagine dei *Discorsi dell'arte poetica*, quella sul poema come «picciol mondo», <sup>12</sup> la cui clausola finale («e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto

<sup>9</sup> G. GRANDENIGO, *Rime e lettere*, testo con introduzione e commento di M.T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990, pp. 13-14.

<sup>10</sup> A. CORSANO, *Dionigi Atanagi...*, p. 162.

<sup>11</sup> L. CONTILE, *Rime di Messer Luca Contile...* ed *Am C* 39 1-4, per i quali cfr. *infra*, p. 13, nota 44.

<sup>12</sup> Cfr. T. TASSO, *DAP e DPE*, pp. 35-6 e pp. 139-40. Si veda poi AA.VV. *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana» dell'Università di Padova, a cura di G. Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982 e, sulla formazione delle prime idee di poetica del Tassino, G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi tassiani», 26 (1977), pp. 5-38; *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassessche)*, in «Studi Tassiani», XXXII, 1984, pp. 99-110.

ruini») rimanda inevitabilmente alla prefazione del *Rinaldo*, dove il Tassino afferma:

È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali, che, sendo tolte via, il tutto si distruggesse, sì come, tagliando un membro al corpo umano, quel manco ed imperfetto diviene; sono però queste parti tali, che, se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento; ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane.

La sostanziale differenza tra questi due brani (scritti con buona probabilità a distanza di non molti anni) comporta una fondamentale conseguenza a livello poetico, ovvero la struttura ancora fortemente cavalleresca del *Rinaldo*, nonostante il proposito di fare la favola «una», rispetto alla compiutezza eroica della *Liberata* e della *Conquistata*, nelle quali, paradossalmente, «la pluralità degli eroi riesce più epicamente unitaria dell'unicità del *Rinaldo*».<sup>13</sup> Mentre qui, infatti, Torquato ricerca la 'molteplicità nell'unità' – con un progetto molto simile al primigenio *Amadigi* 'epico' di Bernardo, poi accantonato nel tentativo di trovare la 'molteplicità nella molteplicità' con l'*Amadigi* cavalleresco del '60, per accostarsi e discostarsi insieme dall'esempio ariostesco –, nelle opere più mature giungerà a quell'unità nella molteplicità cercata fin dal *Gierusalemme* e teorizzata nei *Discorsi dell'arte poetica*.

Ma già nel *Rinaldo* il Tasso ambiva – sulla scia delle teorizzazioni di Giraldi Cinzio, del Pigna, ma soprattutto dell'esempio del padre, e contro gli irrigidimenti precettistici dell'aristotelismo – a riformare il poema cavalleresco dall'interno per renderlo degno d'Omero e Virgilio; e questo sia attraverso un eroe onnipotente che desse unità a più azioni, sia elevando lo statuto del verso sull'esempio dei classici. Dunque torniamo, con questo, ancora una volta al progetto epico di Bernardo ed alla sua ventennale sperimentazione:<sup>14</sup> ovvero al tentativo di realizzare una

<sup>13</sup> F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»...*, p. 254.

<sup>14</sup> In verità si potrebbe parlare di una trentennale sperimentazione epica, se si considera che Bernardo, contemporaneamente alla prima produzione lirica, aveva composto un poema in ottava rima, il *Guidon Selvaggio* (dunque narrando lo stesso episodio storico *Dell'Amor di Marfisa*) che sperava di pubblicare a Venezia e per il quale il governo di Firenze aveva emanato un privilegio con data

equilibrata soluzione tra classici e romanzi, nella convinzione che il poeta dovesse innanzi tutto farsi interprete del suo tempo e di «quel che richieggono i costumi d'oggi»; che il diletto fosse una componente essenziale ed imprescindibile della poesia; e che il principio dell'unità aristotelica dovesse essere mitigato con l'esempio di altre fonti, prima tra tutte l'*Ars poetica* oraziana e l'esempio delle *Metamorfosi* di Ovidio. Ed il figlio, sulle orme del maestro, afferma (sempre nella prefazione al *Rinaldo*):

Ma io desidererei, che le mie cose né da' severi filosofi seguaci d'Aristotile, che hanno innanzi gli occhi il perfetto esempio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi, né da i troppo affezionati de l'Ariosto fossero giudicate: però che quelli conceder non mi vorranno, ch'alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però ruini il tutto; ancorché molti di tali membri siano nel Furioso e ne l'Amadigi, ed alcuno ne gli antichi greci e latini; quest'altri gravemente mi riprenderanno che non usi ne' principi de' canti quelle moralità, e que' proemi ch'usa sempre l'Ariosto: e tanto più che mio padre, uomo di quell'autorità e di quel valore che 'l mondo sa, anch'ei talvolta da questa usanza s'è lasciato trasportare.

Quest'ultima frase sembra in bilico tra la paura di essersi discostato dall'esempio paterno e, più verosimilmente,<sup>15</sup> quella di avere osato fare ciò che Bernardo si era lasciato persuadere a non fare, ovvero inserire dei prologhi ariosteschi invece delle originarie, e ben più poetiche, 99 albe incipitarie dell'*Amadigi*.

Pochi anni più tardi, però, nei *Discorsi dell'arte poetica*, Torquato modificherà l'assunto secondo il quale il diletto nasce dalla molteplicità di azione, per affermare che esso ha la sua ragion d'essere nel «meraviglioso»:

Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che'l diletto sia il fine della poesia; concedo quel che l'esperienza dimostra, cioè che maggior diletto rechi a'nostri uomini il Furioso che l'Italia liberata o pur l'Iliade o l'Odissea. Ma nego però quel che è principale e che importa tutto nel nostro proposito, cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettere che l'unità; perché, se bene più di-

22 marzo 1530: ma l'opera probabilmente non venne conclusa e, certamente, mai data alle stampe. Per le notizie sul *Guidon selvaggio* si veda: T. TASSO, *DPE*, Libro VI, p. 255).

<sup>15</sup> Continua, infatti: «Ma io che tratto d'un sol cavaliere restringendo (per quanto i presenti tempi comportano) tutti i suoi fatti in un'azione, e con perpetuo e non interrotto filo tesso il mio poema, non so per qual cagione ciò mi dovessi fare; e tanto più, che vedeva la mia opinione dal Veniero, dal Molino, e dal Tasso essere approbata, l'autorità de' quali può molto appo ciascuna persona. Sapeva oltra ciò quest'essere prima stata opinione de lo Sperone, il quale tutte l'arti e le scienze interamente possede».

letta il *Furioso* [...] non avviene per rispetto dell'unità o della moltitudine, ma per due ragioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie,venture e incanti, e insomma invenzioni più vaghe.<sup>16</sup>

Il modificarsi di questo stesso principio guiderà Bernardo nella composizione del *Floridante*: egli sceglie infatti di estrapolare dall'*Amadigi* il nucleo più eroico, meraviglioso ed allegorico – e non quello amoroso e ricco di digressioni patetiche di Mirinda ed Alidoro – per farne un poema con unità di eroe, non rinunciando, però, alla molteplicità ed alla componente patetico-amorosa, che demanda alla parte relativa ai cavalieri, cercando così un equilibrio quantitativo e qualitativo tra unità e molteplicità, tra eroico-meraviglioso e amoroso-patetico, ma distinguendo nettamente l'una e l'altra componente. Difficile è dire quanto l'esempio del figlio abbia influito sulla scelta del padre, e quanto le speculazioni paterne abbiano dato l'avvio alla riflessione del Tassino, al quale certamente non fu però estranea la posizione del Pigna:

Ma il narrare un fatto occorso perché studio e pensiero con seco porta, fa che comparazioni e aggrandimenti usar si possano senza alcun vizio, il che per haver del nuovo, fa meraviglia: e dietro alla meraviglia il desiderio ne segue: il quale perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto. Si che quasi sempre narreremo, accioche maggiormente dilettiamo, e accioche più stiamo in sul meraviglioso: essendo che l'Epico ha questa ammirazione per cosa principale, onde à gli altri sovrastia.<sup>17</sup>

Troviamo infatti un chiaro eco di questo passo proprio nel *Rinaldo*, allorché Clarice vede per la prima volta Rinaldo e comincia ad innamorarsene:

<sup>16</sup> T. TASSO, *DAP...*, p. 34. Cfr. inoltre D. BOCCASSINI, "Romanzevoli muse": *Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, «Schifanoia», 13, 1992, p. 212: «la dilatazione dello spazio della "licenza poetica", sottolineata per così dire dal suo essere incastonata nella storia, poneva il poeta al servizio della meraviglia come fine della sua attività, e permetteva di formulare una teoria del verisimile che avesse come scopo "con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate siano vere"». Si ricordi poi che la dilatazione del principio della «licenza poetica» era stato cardine dello sperimentalismo lirico di Bernardo negli anni '30, insieme alla ricerca di un verso volgare che conservasse la stessa dignità eroica dell'esametro latino. Scrive, a questo proposito G. FORNI, *Le rime tassiane urbinati*, in *Il merito e la cortesia...* p. 176-77: «nelle *Rime* di Bernardo Tasso il rapporto con le forme brevi della poesia classica, che è poi la cruciale 'novità' che le contraddistingue, conduca anche sul versante del sonetto a una sperimentazione di strutture aperte e fluide [...]. Forse, la tarda difesa di un più libero schema compositivo, che Torquato affiderà al dialogo tra Orsina cavalletta e il forestiero napoletano, non è estranea al progressivo accostamento alle ragioni del padre, di cui l'*Apologia* dell'*Amadigi* e il restauro del *Floridante* sono gli episodi più noti». Sul concetto e la funzione del meraviglioso nella poetica tassiana (fin dagli anni dei *DAP*) e nella *Liberata*, si veda soprattutto G. BALDASSARRI, *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella «Gerusalemme Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977.

<sup>17</sup> G.B. PIGNA, *I Romanzi...*, pp. 16-7.



Clarice in questa con immote ciglia  
 mira 'l valor del nobil giovinetto;  
 al valor nasce in lei la meraviglia,  
 e da la meraviglia indi il diletto:  
 poscia il diletto che in mirarlo piglia  
 le accende il cor di dolce ardente affetto;  
 e mentre ammira e loda 'l cavaliere,  
 pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero.<sup>18</sup>

Particolarmente delicata appare questa scena per quell'espressione densa di «energia» («immote ciglia»),<sup>19</sup> che ritrae la donna esteriormente immobile mentre nel suo cuore si agita un «dolce ardente affetto»: tra l'altro il v. 6 ricorda molto «quell'ardente ed amoroso affetto» di *F/ XVII* 59 3, mentre le «immote ciglia» trovano riscontro nel canto LXVII dell'*Amadigi* (9 5), quando Lucilla, credendo morto Alidoro, sta per uccidersi «con immote ciglia»;<sup>20</sup> ma poi anche in versi quali «parlando con intente immote ciglia» (XXXVI 64 5) e «con gli occhi intenti e con ciglia immote» (LXXII 14 4), che possono aver influenzato il: «con occhi chini e ciglia immote e basse» di *Rin* III 55 1.

Ma, ancor di più di questi richiami, bisogna considerare un comune modo di ritrarre la delicatezza femminile: penso alla capacità, già del più anziano Tasso, di dare voce al timore con il quale le sue fanciulle avvertono l'accendersi dell'«amoroso foco»; al loro essere scisse tra la voglia, il bisogno di esternare i propri sentimenti, e la paura reverenziale, la vergogna; al loro essere sempre guidate dal pudore delle proprie emozioni (ed a questo, probabilmente si riferiva Torquato nell'*Apologia*, trattando del «decoro» dell'*Amadigi*, e portando ad esempio nei *Discorsi del poema eroico* l'abbraccio di Mirinda d'Alido-

<sup>18</sup> *Rin* I 81, per la quale si veda anche F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»...*, p. 246: «Chi non ricorda, subito, per contrasto, la densa progressione e l'inarcatura dei versi per Tancredi quando, presso al fonte, scorge il bel volto di Clorinda? «Egli mirolla, ed ammirò la bella | sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse» (*G.L.* I 47). Si noti poi, come l'ottava del *Rinaldo*, sia connotata da una struttura prettamente narrativa: «nasce», «indi», «poscia», «pianpiano».

<sup>19</sup> Cfr. *infra*, cap. VI, p. 298 e segg..

<sup>20</sup> La stessa espressione è in *Rin* VIII 72 6, ma anche in *Am* LXV 74 e LXVI 46; trova poi un suo parallelo nelle numerosissime «intente ciglia» (*F/II* 35 1, *Am* IX 61 1, XXII 21 4), «tranquille ciglia» (*Am* VI 48 4), «irsute ciglia» (*Am* LXXVIII 80 5), «liete ciglia» (*Am* XVIII 29 6); e con espressioni bimembri quali (*Am* LXIII 73 4): «con pronto core e con allegro ciglio», o (*Am* XV 26 6): «col cor dolente e con turbato ciglio», che può avere avuto influssi su *Rin* IX 38 8: «così parla ad Amon, turbato il ciglio»: ma si veda *infra*, p. 302 e segg..

ro);<sup>21</sup> all'incertezza di certe schermaglie amorose. Si legga il primo incontro tra il Donzello del mare ed Oriana (*Am* I LVII):

Non ardiva a l'amata ei del suo foco  
mostrar l'ascose e lucide faville,  
stimando fosse al costei merto poco  
quanti ebber pregi Cesare od Achille.  
Ella a la nova voglia a poco a poco  
poneva freno e le luci tranquille,  
per celar il desio de l'alma trista,  
ladre facea de l'altrui dolce vista.<sup>22</sup>

O quello tra Alidoro e Mirinda, che avviene solamente nel canto XXXI, nonostante lui abbia ricevuto già nel canto I, insieme all'investitura, lo scudo con l'immagine dipinta di lei e se ne sia innamorato; e nonostante lei, nel IV, lo abbia visto in sogno ed «Amor per non usata strada | l'entrò nel duro ed agghiacciato petto». Mirinda è infatti l'«ardita guerriera»<sup>23</sup> che, ignara, si troverà a combattere con il suo amato, altrettanto inconsapevole di chi realmente sia l'avversario. Inutile dire quanto tale situazione richiami alla mente il XII della *Liberata*, il fatale incontro-scontro tra Tancredi e Clorinda; in entrambe le opere, inoltre, il lettore è messo al corrente di chi si celi dietro l'elmo, creando così un clima di maggiore *suspence*, per un certo aspetto persino maggiore nell'*Amadigi*, perché l'incontro tra i due «rei d'amor» è atteso fin dal primo canto. Ma qui, viceversa, manca il presagio funesto che aleggia nella *Liberata* per il sogno di Clorinda ed il racconto del vecchio Arsete: quelle note oscure come la nera notte che apre il canto e non concede ristoro. Il XXXI dell'*Amadigi* si apre invece su un prologo morale sull'amore, cui seguono otto stanze che narrano di Amadigi, per arrivare poi alla coppia in procinto di battersi, illuminata da «l'aurora [*che*] col bel crine sciolto | uscì dal vago e lucido Oriente | mostrando al mondo il rugiadoso volto».<sup>24</sup> E come lì il duello dure-

<sup>21</sup> *Apologia...*, pp. 421-22; e *DPE*, Libro I, p. 68.

<sup>22</sup> Il sottolineato, in questo come nei successivi brani, è mio. Metto in evidenza le espressioni bimembri e l'aggettivo usato in funzione attributiva e/o amplificativa: successivamente se ne comprenderà la funzione.

<sup>23</sup> «Guerriera ardita» è definita anche Clorinda in *G.L.* I 57 2: «Ivi si fe' costei guerriera ardita», *G.L.* XII 2 5 e *G.C.* XV 2 5: «Pur non accheta la guerriera ardita | l'alma d'onor famelica e digiuna».

<sup>24</sup> Cfr. *G.C.* V 93 5-6: «come spargendo al ciel l'aurato crine | ne l'oriente appar la bella aurora», ma anche P. BEMBO, *Stanze*, I 1: «Ne l'odorato e lucido Oriente».

rà dalla notte all'alba successiva, qui si svolgerà dall'alba al calar della notte senza che nessuno dei due riesca ad avere la meglio sull'altro. Decidono quindi di differire il duello al giorno successivo e di continuare senza armature, a terra e con la spada.

Fu subito a ciascun di lor levato  
l'elmo dall'aurea testa, onde si sciolse  
il biondo crine lungo e inanellato,  
che dianzi Amore in bionda treccia accolse.  
restò Alidor di tal vista turbato  
e gli occhi desiosi in lei rivolse;  
ma non si tosto s'incontrar gli sguardi,  
che si sentir nel cor ben mille dardi.

Ciascun conosce l'amata bellezza,  
che porta ognor nel core impressa e viva;  
chinar per doglia i lumi e per dolcezza,  
che la tema e'l piacer dal cor deriva:  
tolse il bianco timor lor la vaghezza  
che, qual sogliono i fior dipinta riva,  
facea le guancie belle e porporine,  
e di roseo color pingea le brine.

Sfortunatamente anche l'episodio è differito al canto successivo, mentre la conclusione si avrà solo nel XXXVII, con l'evidente appiattimento di ogni *suspence*, perché qualsiasi progressione emotiva è interrotta e difficilmente il lettore può tornare allo stesso grado di tensione dopo aver spostato l'attenzione tante volte, e su tre nuclei paralleli. Ma, tornando al canto XXXII, Alidoro e Mirinda passano una notte tormentatissima che dura fino alle prime luci dell'alba, nella quale Amore e Onore lottano nei loro cuori;<sup>25</sup> ciascuno è nella propria solitudine, ma le ottave che ce la narrano sono speculari fino al momento in cui entrambi decidono, comunemente, «alfin d'espore il petto al ferro crudo», e salvare così il proprio onore, ma anche la vita del proprio amore... Un'unica differenza è tra i due amanti: che lui «piagne dentro e sospira | [...] e bassamente cominciò a lagnarsi», mentre lei

perde l'ardir, la voce, e nulla dice;

<sup>25</sup> E si ricordi il dissidio di Erminia nel VI della *Liberata*, (70 7-8): «e fan dubbia contesa entro al suo core | duo potenti nemici, Onore e Amore», poi in *G.C.*: «e fan dubbia contesa in gentil core | due possenti nemici: Onore e Amore»; ma anche quello di Torrismondo durante la tempesta (*Torr.* I III 335-37): «Ahi lasso, allor per impensata colpa | ruppi la fede, e violai d'onore | e d'amicizia le severe leggi» e di Rosmonda (V VI, 56-57): «E ricasai, misera me, l'amore, | e ricasai l'onore».

ma sol mirando il cavalier gentile,  
 versa dagli occhi, con ben larga vena,  
 la più d'ogn'altra sua gravosa pena.

Lui si chiude in sé, ma esterna con la voce; lei perde la voce, ma parla con le lacrime. A ciò si aggiunga che nella stessa tenda di Alidoro c'è Lucilla, di lui innamorata, che

già teneva nel petto il cor di ghiaccio,  
bianco il viso, che dianzi era fatto vermiglio;  
già si sta quasi della morte in braccio,  
 e si lacera, lassal, il volto e 'l ciglio.<sup>26</sup>

Una reazione molto simile a quella di Alidoro e Mirinda avranno Clarice e Rinaldo tra la fine del canto I e l'inizio del II, quando lei lo invita a rimanere presso il suo castello, ed «ei, che prima ha disposto illustri imprese | condur al fin per farsi grato a quella, | ai dolci umani inviti il cor non piega, | e ciò che brama a se medesimo nega» (*Rin* I 93 5-8). E dunque, con l'*incipit* del canto II :

Parte Rinaldo e nel partir si sente  
 dal petto acceso ancor partirsi il core.<sup>27</sup>

che ricalca fedelmente *Am* III 25 1-2:

Parte il misero amante e nel partire  
 fuggire si sente fuor dal petto il cuore.

quando il Donzello del mar, non appena armato cavaliere, si allontana per la prima volta dall'amata Oriana. La situazione è dunque analoga, ma nell'*Amadigi* «parte l'amante, ma non parte solo» (III 28 3), benché «non parte intiero» (III 24 5), perché Oriana gli ha confessato il suo amore; nel *Rinaldo*, invece, Clarice o finge di non comprendere le «tacite preghiere» di lui,

o gli dav'ella aspre risposte altere,  
 con le quai l'alma al giovin traffigea  
 e sciemava in gran parte il suo piacere;  
 ché, benché eguale ardore al cor sentisse,

<sup>26</sup> *Am* XXXII 14 5-8 e 25 3-6.

<sup>27</sup> *Rin* II 1 1-2, che può aver avuto forse un qualche ascendente su *G.L* XX 32 7-8, quando Gildippe scaglia il primo colpo sui pagani, e «Cade il trafitto, e nel cadere egli ode | dar gridando i nemici al colpo lode». Si veda, poi, F. FORTI, *Aspetti...*, p. 258.

non volea ch'in lei quello altri scoprisse.

Lassa! non sa che l'amorosa face,  
 se vien celata, più ferve e s'avanza,  
 sì come fuoco suol chiuso in fornace,  
 ch'arde più molto ed ha maggior possanza.  
 Pur il guerrier, che ciò ch'ascoso giace  
 sotto sdegnosa e rigida sembianza  
 scorger non puote e crede al finto volto,  
 si trova in mille acerbe pene involto.

La fanciulla del Tassino non risponde più con la timidezza (come Oriana o Mirinda, abbassando gli occhi, o come la stessa Clarice poco prima, quando fremeva «con immote ciglia»), ma dissimulando, con una punta di ritrosia, alterezza e malizia congiunte. Ella mostra dunque un'altra faccia dell'essere femminile, per celare però le stesse emozioni di timidezza, pudore, fragilità, con questo preannunciando un certo carattere di Armida: quest'ultima, infatti, come Mirinda e Oriana, appena Rinaldo parte (II 8 5-8; 9 1-2):

d'amoroso affetto  
 non meno avviene ancor ch'agghiacci e sude,  
 e non meno di lui si duole e lagna,  
 ma 'l bel viso di più piangendo bagna.

Bagna il viso di pianto, allarga il freno  
ai sospiri, ai lamenti,

e si lascia andare ad un monologo, come, specularmente, poco prima aveva fatto Rinaldo.

Con questi esempi cerchiamo di mostrare quanto l'eco paterna pervada tutta la prima opera del Tasso, non solo in alcuni principi poetici informativi (che abbiamo tentato di rintracciare nella Prefazione *Ai lettori del Rinaldo*), ma ben di più nella tessitura musicale del verso, negli usi retorici, in alcune immagini e descrizioni, nelle molte riprese testuali: insomma nel *modus scribendi*, che Torquato sembra aver introiettato fino a farlo proprio, con una padronanza generale degna dei migliori versi di Bernardo lirico ed epico. Questo aspetto è stato evidenziato già con molta sottigliezza da Fiorenzo Forti e, più ancora, da Roberto Agnes,<sup>28</sup> anche se sarà d'obbligo riprenderne alcuni spunti per inte-

<sup>28</sup> R. AGNES, *La «Gerusalemme...», pp. 117-143.*

grarli con nuovi rilievi. Agnes, in particolare – nel riconoscere che «l'*Amadigi* ha una fisionomia propria e non può, quindi, essere frettolosamente assimilato ai contemporanei poemi pretassiani», perché il suo «interesse non è in ciò che viene conservato, ma in ciò che viene introdotto; non nell'adeguamento, ma nell'affrancamento dalla tradizione, per malsicuri e mal riusciti che ne siano i tentativi» – rintraccia in quest'opera delle «tipiche tendenze stilistiche e tematiche, che, portate a maturità e redente in poesia, ricompariranno appunto nel capolavoro». <sup>29</sup> Fiorenzo Forti si sofferma invece solamente sul *Rinaldo*, mettendo in luce come questo sia connotato da un «manierismo stilistico», ovvero una tecnica di mediazione tra aristotelismo ed ariostismo, tra classici e moderni, messa a punto dall'esercizio di tutta una scuola a cavallo della metà del secolo e dalla quale il Tassino prende le mosse, utilizzandola con perspicacia ed immediatezza. <sup>30</sup> Ne analizza quindi la componente lessicale ed i modi stilistici e metrici, dei quali rileva non tanto il livello qualitativo, ma soprattutto quello quantitativo: «in altri termini non la presenza, ma la frequenza di certi fatti è davvero probante e decisiva». <sup>31</sup> Nel solo canto I dell'opera evidenzia, infatti,

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 127 e 143. L'autore, dopo la premessa che «l'esempio paterno svolge nella formazione letteraria del giovane Tasso una preziosa funzione propedeutica, che però è sempre stata un po' troppo genericamente riconosciuta, e risolta su un piano di esterna biografia», si sofferma poi su alcuni motivi già presenti nel padre e rimodulati da Torquato, specificando che «importano non tanto per le consonanze tassiane che suscitano, ma perché mostrano come una concorde sensibilità conduca padre e figlio alle stesse scelte». Ne fornisco qui un rapido elenco: le descrizioni dell'alba e della notte e l'alternanza di luce e tenebra; l'allusione ad una «natura miticamente animata»; i giardini 'del piacere'; le «dusinghe sonore e musicali»; il tema della foresta incantata e del rapporto arte/natura; la capacità di delineare «mossi profili d'anima». Riguardo a quest'ultimo punto rileva come «intenerimenti lacrimosi, penosi struggimenti, insanabili lacerazioni prodotti ora da quei ricongiungimenti insperati, ora da quelle morti immature» siano la «nota dominante» dell'*Amadigi*, che sviluppa tutta un'oratoria d'amore [...] con un'eccezionale prevalenza del discorso sulla narrazione» (e si veda, a questo proposito, anche A.L. LEPSCHY, *I discorsi...*). Agnes mette dunque a confronto alcuni 'lamenti' femminili dell'*Amadigi* (Mirinda, Lucilla, Licasta, Corisanda) con quelli di Armida ed Erminia: si veda *infra*, p. 235 e segg..

<sup>30</sup> F. FORTI, *Aspetti...*, p. 227 e 233. A. CASADEI, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco...*, propone, giustamente, di sostituire al termine di 'manierismo' quello di «uso 'di maniera' del materiale topico», a causa dell'ormai connotata valenza acquisita dal primitivo termine negli ultimi decenni: utilizzeremo dunque anche noi questa definizione.

<sup>31</sup> F. FORTI, *Aspetti...*, p. 236. Si tenga poi presente, per tutto il discorso che ci accingiamo a compiere sull'*Amadigi* ed il *Rinaldo*, che un'analisi parallela andrebbe condotta anche sul *Gierusalemme*, poiché il *Rinaldo* è «opera improntata ad uno sperimentalismo ambizioso e diverso in rapporto al *Gierusalemme*, ma non rispetto alle esigenze della scrittura epica» (G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima* [atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di T. Tasso, Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995], a cura di L. Borsetto, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997, p. 29). Sottolinea infatti E. RAIMONDI (*Un episodio del «Gierusalemme»*, «Lettere italiane» XIV, 1, 1962, pp. 64-66, poi in *Rinascimento inquieto*, To-

un vero e proprio «abuso ‘di maniera’» di forme che sono una sorta di «scorciatoia al dire eroico», e ne fornisce dei puntuali elenchi con non meno di cinquanta esempi. L’aggettivazione, per esempio, ha quasi sempre la funzione di epiteto («vaga fama», «alto romore», «sommi pregi», «fulminea spada», «lucide arme», «alma natura», «rapidi torrenti», «alpestri sassi»),<sup>32</sup> o di amplificazione: il termine «alto» ricorre (sempre nel solo canto I) ben 17 volte, a fronte di una sola in cui assume la sua naturale funzione (e 11 sono nel primo canto dell’*Amadigi*). Stesso discorso avviene per l’espressione bimembre, ovvero per l’endiadi: figura d’altra parte classica, frequente in Virgilio, abbastanza abusata nell’*Amadigi*, ma ancora più eccedente nel *Rinaldo*. Bernardo tende, infatti, ad utilizzarla con insistenza nei luoghi più patetici o eroici, dunque nelle scene di lotta tra guerrieri, nei lamenti d’amore, o in quelle «digressioni» che si configurano come novelle d’amore interne alla diegesi principale e raccontate da personaggi secondari, spesso non prive di un risvolto tragico. Forti ne conta nel I canto del *Rinaldo* ben 110, di cui 65 coppie di aggettivi e 84 in fine verso, dunque con la doppia funzione amplificativa e metrica. Si veda l’ottava 22:

Nel medesimo troncone un'*armatura*  
vide di gemme e d'or chiara e lucente,  
che par di *tempra adamantina e dura*,  
ed *opra* di man dotta e diligente.

rino, Einaudi, 1994) che «nel considerare le schede lirico pittoriche, le quali si intrecciano alla materia più propriamente narrativa, il nome che non si può fare a meno di chiamare in causa per circoscrivere l’orizzonte stilistico del frammento, è quello di Bernardo Tasso con il suo *Amadigi*. Non è forse vero che “Parena | di marine conchiglie e d’alga piena” fa coppia, persino nella rima, con “Parena...tutta di schiume e d’alga piena” di Bernardo (LXV, 14) [...] e che “lasciando di Nettun l’onde spumose” ha la medesima struttura di “solcando di Nettuno il vasto impero” (VI 29), per non citare i vari “per giunger di Nettuno ai salsi regni”, “e di Nereo lasciar le strade ondose” (XXIX 7 e 9)? Del resto, oltre ai riferimenti puntuali, che in ogni caso indicano già la presenza, se non proprio di un’imitazione consapevole, almeno di una “maniera” comune, c’è poi da segnalare che l’impianto entro cui il giovane Tasso travasa gli avvenimenti dell’*Historia* non si discosta molto da quello dei “viaggi” descritti da padre nell’*Amadigi* [...]. Chi volesse a questo punto, estendendo la proposizione a tutto il *Gierusalemme*, rintracciare anche nelle altre parti dell’abbozzo l’impronta di Bernardo e della sua maniera, non avrebbe in fondo compito difficile, sempre beninteso che si assumano le somiglianze di stile come indizio di un’esperienza più ampia, la quale tocchi in qualche modo la cosiddetta forma interna». Ricollegandomi a quest’ultima osservazione di Raimondi, vorrei portare l’attenzione sul fatto che tutti gli espedienti metrico-retorici analizzati dal Forti, e che riprendiamo qui in relazione all’*Amadigi*, connotano fortemente anche il *Gierusalemme*. Avrei voluto svolgere questa indagine, mettendo a confronto, stilisticamente, *Amadigi*, *Gierusalemme* e *Rinaldo*: ma, a causa del breve tempo che mi rimane per concludere il presente studio, mi limiterò a trattare della prima e l’ultima opera, sperando di poter lavorare ancora su questi aspetti in futuro.

<sup>32</sup> Per la forma «fulminea spada» cfr. *infra*, p. 294: ma tutte le espressioni qui da me citate trovano un corrispettivo nell’*Amadigi*. Per mettere in evidenza invece i medesimi usi metrico-stilistici abbiamo sottolineato determinate formule significative già negli esempi precedenti.

Cervo che fonte di *dolc'acqua e pura*  
trovi allor ch'è di maggior sete ardente,  
od amador cui s'offra a l'improvviso  
il caro volto che gli ha il cor conquiso

non si rallegra come il cavaliere [...] <sup>33</sup>

Qui Rinaldo, mentre è intento a lamentarsi di non esser nato da «oscura stirpe umile» e da «padre ignoto» (e, al di là di ogni tesi critica che vorrebbe vedere nell'onnipresenza del protagonista sulla scena dell'opera un riflesso autobiografico dell'eccedenza giovanile dell'autore, va comunque pensato che la freschezza, l'immediatezza, e certe delicatezze d'espressione sono comunque frutto di stati d'animo e pensieri vissuti del Tassino...) <sup>34</sup> ode «un feroce | in-nito di cavallo» (21 1-2 e 5-8)

e vide al tronco d'una antica noce  
per la briglia un destrier legato starsi,  
*superbo in vista, che mordendo il freno*  
*s'aggira, scuote il crin, pesta il terreno.*

La situazione di paladini che trovano armi appese ai rami è tipicamente cavalleresca, e presente varie volte anche nell'*Amadigi* e nel *Floridante*: ma sono i modi stilistici che ci richiamano con sicurezza al poema paterno. Per esempio in *F/ III* 55 6-8, 56 1-3 (omologo ad *Am XV* 55 6-8, 56 1-3) Filidora manda al suo amato

un'armadura che val più d'un regno,  
*fatta di temprà adamantina e dura*  
da dotto fabbro, con gran studio e cura,

con una sopravesta ricca, d'oro  
tèsta e di seta e di minuto argento,  
di leggiadro e finissimo lavoro,

<sup>33</sup> Con il sottolineato metto in evidenza, come nei precedenti esempi dell'*Amadigi*, l'aggettivo in funzione attributiva, le endiadi, le coppie sinonimiche, ma anche le iterazioni all'interno dell'ottava; con il corsivo le espressioni che troviamo analoghe nell'*Amadigi* e/o nel *Floridante*, e che commenteremo tra breve.

<sup>34</sup> Cfr. F. FORTI, *Aspetti...*, p. 247 e sgg., il paragrafo «Autobiografismo e letteratura».



Anche qui abbiamo, oltre le riprese lessicali,<sup>35</sup> la specificazione del lavoro «dotto» (della mano lì, del fabbro qui); mentre la similitudine del *Rinaldo* ricalca piuttosto fedelmente certe similitudini paterne, spesso dislocate nella seconda metà dell'ottava, il cui termine di paragone si trova nel verso successivo e non di rado con l'espressione «non s'allegra così [...]» (più spesso, però, tale verso si trova all'inizio della comparazione). Oltre a ciò «il cor conquiso», «il volto caro», e la stessa similitudine del cervo trovano riscontro in altri contesti del più anziano Tasso: *Fl* X 85 5: «Già l'avea la pietate il cor conquiso» (mentre la dittologia «vinto e conquiso» ricorre innumerevoli volte); X 100 7-8: «de fe' slacciare il manto e le spruzzaro | di quell'acqua odorosa il volto caro» e *Am* LXXIII 3 2: «che vide il bel seren del volto caro»; *Fl* II 50 5-8 = *Am* XI 69 5-8: «non corre sí veloce il cervo al fonte, | ch'abbia avuto nel bosco i cani attorno | e sia fuggito affaticato e lasso, | come il giovine ardito affretta il passo». Se, poi, torniamo alla descrizione del cavallo troviamo altri stilemi comuni: si veda *Fl* XII 48 7-8, nel quale un cavallo: «Che *spargea fuor dagli occhi ardente foco*, | *mordeva il freno* e non trovava loco»; o la precisazione sonora, che ricorda l'«innito» del *Rinaldo*, in VI 47 8: «ch'anitrendo venia con faccia allegra»; mentre l'espressione «superbo in vista» ritorna, in un differente contesto, in *Fl* II 76 5-6, omologo ad *Am* XIV 8 5-6: «e parte com'altiero vincitore, | superbo in vista e con la fronte alzata». Ma si ricordi, soprattutto, la descrizione del cavallo di Alidoro nel I canto dell'*Amadigi* (ott. XVIII):

E' leggiadro il destrier, tutto morello,  
stellato in fronte e di tre piè balzano;  
*morde ad ogni ora il fren schiumoso e bello,*  
 e annitendo si fa udir lontano:  
gonfia le nari, soffia; e presto e snello  
 s'aggira intorno al piccioletto nano;  
 non sa in un loco star, *ma con un piede*  
*la terra ad or ad or percuote e fiede.*

<sup>35</sup> Cfr. poi anche *Am* VIII 29, quando Alidoro «vede quivi vicin d'un elce antica | appesa a un ramo verde un'armadura | con l'elmo, con lo scudo, e la loricca, | fatti di temprata adamantina e dura; | ma tutta nera sì, che con fatica | si potrebbe trovar cosa sì oscura; | con una spada di bruno guernita | conforme proprio alla sua triste vita». Commenta il Forti (*Aspetti...*, p. 253): «L'armatura di Rinaldo, invece, sarà, naturalmente «di gemme e d'or chiara e lucente» come la sua giovinezza luminosa». In *Fl* V 17 2 = *Am* XXIII 48 2, per citare un altro esempio, di un letto è detto «che per tutto splendea di gemme e d'oro», ma l'abbinamento (che è anche coloristico) di queste pietre preziose è frequentissimo in Bernardo. Si veda poi *Am* LXXXII 50 5-6: «col cor tremante e malsicuro ciglio | si veste l'armatura adamantina»; e *Fl* IV 1 5 = *Am* XVII 45 5: «senza quell'armatura adamantina».

e si confronti con quest' altra del *Rinaldo* (IV 58):

Tirano il carro quattro alti destrieri,  
tinti la bocca di sanguigna spuma,  
più de la notte istessa oscuri e neri,  
cui da le nari il foco accolto fuma,  
cui similmente i torvi occhi severi  
di furor fiamma orribilmente alluma,  
che col rauco annitir, col fero suono  
de' piedi, imitan la saetta e 'l tuono.

nonchè con la 29 dell'ultimo canto della *Liberata*, quando guerrieri e destrieri sono pronti alla battaglia finale, poco prima che Gildippe scagli il primo colpo sui nemici:

Ogni cavallo in guerra anco s'appresta;  
gli odii e 'l furor del suo signor seconda,  
raspa, batte, nitrisce e si raggira,  
gonfia le nari e fumo e foco spira.<sup>36</sup>

Più in generale, comunque, dobbiamo precisare che, tanto nell'*Amadigi* quanto nel *Floridante* e nel *Rinaldo*, le descrizioni dei destrieri sono molte, minuziose, differenziate, ed occupano generalmente lo spazio di una o due ottave. Poche strofe del *Rinaldo* più in là, infatti, il paladino, ormai armato di tutto punto e in sella al suo cavallo, è pronto per la sua prima ventura, che gli si presenta davanti con puntualità:

Errò tutta la notte intera; e quando  
ne riportò l'*Aurora* il giorno in seno,  
uom riscontrò d'aspetto venerando,  
di crespè rughe il volto ingombro e pieno,  
che sovra un *bastoncel* giva appoggiando  
le membra che parean venir già meno;  
ed a tai segni, ed al crin raro e bianco,  
mostrava esser dagli anni oppresso e stanco.

Abbiamo già visto come anche la descrizione del vecchio sia esemplata su luoghi affini dell'*Amadigi*,<sup>37</sup> e come nel *Floridante* la prima prova sia presentata al protagonista proprio da un «vecchio pellegrino | che sovra un secco tronco

<sup>36</sup> Poi divenuta, nella *Conquistata* (XXIV 29 5-8): «Il feroce destrier s'aggira e pesta | il negro piano e l'arenosa sponda; | gonfia le nari, e spira il fumo, e morde, | tanto è il suo sdegno a quel furor concorde».

<sup>37</sup> Cfr. *infra*, cap. IV, pp. 153-54 e cap. VI, p. 291.

assiso stava, | con un *bastone* in man, la zucca al fianco, | per gli anni e la fatica *afflitto e stanco*; ma mentre qui la prova è il desiderio che nasce in Floridante alla vista di Filidora, nel poema del figlio è domare un feroce cavallo che ha già mietuto numerose vittime e «dovunque passa l'alte piante atterra, | e *intorno tremar fa l'aria e la terra*». Il vecchio sconsiglia l'impresa, ma Rinaldo insiste risoluto e l'altro dunque accetta (precisamente come avviene nel *Floridante*, dove abbiamo anche lo stesso sintagma «la più pericolosa alta ventura»):

E credo che conforme abbia a l'ardire  
 infuso in te 'l valor *l'alma Natura*,  
 e che per le tue man deggia finire  
 tosto sì *perigliosa alta ventura*.  
 Segui pur dunque il tuo *gentil desire*,<sup>38</sup>  
e di gloria e d'onor l'accesa cura:  
 ch'a degne imprese il tuo destin ti chiama,  
 e vivrai dopo morte ancor per fama.

E perché possi, quando a *cruda guerra*  
 ti troverai con quel *destrier possente*,  
 la furia sua, che l'altrui forze atterra,  
vincere e superar più agevolmente,  
*vedi di trarlo mal suo grado in terra*,  
*ché mansueto ei diverrà repente*,  
 ed a te sì fedel che non fu tanto  
 fedel al magno Ettore il fiero Xanto.

Di lui quel ti dirò ch'a molti è ignoto,  
 che ti parrà quasi impossibil cosa:  
*Amadigi di Francia*, a tutti noto,  
 che la bella Oriana ebbe in sua sposa,  
 solcando il mar fu dal *piovoso Noto*  
 spinto a *l'isola detta or Perigliosa*,  
 ch'allor con nome tal non fu chiamata,  
 ma tra l'altre perdute annoverata.

Quivi il destrier vins'ei, già carco d'anni,  
 ed in Francia suo regno il menò seco;  
 ma poi *ch'a volo glorioso i vanni*,  
 di sé lasciando il mondo orbatto e cieco,

<sup>38</sup> Vd. *F/I* 40 8-41 4 (cit. *infra*, p. 174): « – O Floridante! | | Io non vorrei che *quel gentil desire* | c'hai, d'esser posto fra i più degni eroi, | t'adducesse a far cosa, onde a pentire | ed a forte dolerti avresti poi». E' Urganda a parlare, venuta ad ammonirlo che Amadigi è suo cugino. Floridante infatti, analogamente a Rinaldo, «di nobile invidia arde ed avampa» nel sentire lo «sparso grido» delle «imprese eccelse» del cugino, ed è questo il motore primo delle sue azioni eroiche: solo in un secondo momento a questo si aggiungerà l'amore per Filidora.

spiegò felice in ver' gli empirei scanni,  
 incantato il destrier entro uno speco  
 fu qui vicin dal saggio Alchiso il mago,  
 di far qualch'opra memorabil vago.

Sotto tai leggi allor quel buon destriero  
 fu dal magò gentil quivi incantato,  
 che non potesse mai da cavaliere  
per ingegno o per forza esser domato,  
 se dal sangue colui reale altero  
 d'Amadigi non fusse al mondo nato,  
 e s'in valor ancor no'l superasse,  
 o pari almeno in arme a lui n'andasse.<sup>39</sup>

Abbiamo qui un chiaro riferimento al poema del padre, ed implicitamente quest'ultima ottava marca il fatto che Rinaldo sia il successore di Amadigi in quanto a valore e fama. Ma è necessaria una precisazione: Amadigi non conquista mai un cavallo alato nell'Isola Perigliosa; è invece Floridante ad imbarcarsi per raggiungere l'isola nella quale il negromante Zoroastro tiene incantato il cavallo alato «detto Aquilino». Solo con questo egli potrà sconfiggere gli incanti della selva Perigliosa ed avere in sposa Filidora; e solo spargendo una polvere magica che ne immobilizzi le ali (dunque con un combattimento a terra, come il vecchio consiglia a Rinaldo) potrà domarlo e farlo suo. Infine, Floridante arriva sull'isola trainato da mostri marini, e non dal «piovoso Noto», ma subito dopo aver domato Aquilino è spinto da venti contrari a vagare per tre giorni nel cielo, in mezzo alle costellazioni. Ecco, dunque, la descrizione di Aquilino (*F/VII* 60-61):

Un destrier, il più bel che già mai feo  
*l'alma Natura* e più meraviglioso,  
 non generato in cima al Pireneo,  
 né d'asturco caval tanto famoso;  
 ma disceso da quel che 'l Pegaseo  
 forte già fece, chiaro e glorioso,  
 c'ha due grand'ale che dispiega e spande  
 di pelo nero e di statura grande.

Da che nacque il caval, che son cinqu'anni,  
 l'ha in suo potere avuto il magò accorto  
 (non so già se per prezzo o con inganni,  
 ch'io non vuo' col mio dir fargli alcun torto);  
ed or, oprar gli fa le penne e i vanni

e gir sovente dall'Occaso all'Orto,  
talor i piedi, che leggieri e snelli  
 si lascian dietro i più veloci augelli.

Ed ecco invece la descrizione del cavallo di Amadigi-Floridante, che Rinaldo riuscirà a fare suo nel canto successivo (II 30-31):

Ecco appare il cavallo e *calci tira*,  
 e fa, saltando in ciel, ben mille ruote;  
*da le narici il fuoco accolto spira*,  
 move l'orecchie e l'ampie membra scuote;  
a sassi, a sterpi, a piante ei non rimira,  
 ma fracassando il tutto *urta e percote*:  
 col *nitrito* i nemici a fiera guerra  
 sfida, e *co' piè fa rimbombar la terra*.

*Baio e castagno*,<sup>40</sup> onde Baiardo è detto:  
*d'argentea stella in fronte ei va fregiato*,  
*balzani ha i piè di dietro*, e l'ampio petto  
 di grasse polpe largamente ornato;  
 ha picciol ventre, ha picciol capo e stretto,  
 si posa il folto crin sul destro lato;  
 sono le spalle in lui larghe e carnose,  
 dritte le gambe asciutte e poderose.

Baiardo è dunque una commistione tra il cavallo di Alidoro e quello di Floridante, ma la domanda a cui è difficile dare una risposta è come mai, a distanza di meno di tre anni, Torquato confonda Aquilino, che ha un ruolo fondamentale nella vicenda di Floridante, con il cavallo di Amadigi. Tanto più se egli aveva trascritto parte dell'opera paterna... L'unica risposta probabile mi sembra essere che il nome di Amadigi era immediatamente riconoscibile dal pubblico contemporaneo (e molto meno quello di Floridante!), ma non avendo questi un destriero 'degno di nota' lungo tutto il poema, il Tassino unisce le due descrizioni più visivamente memorizzabili e più poeticamente riuscite a Bernardo. Quanto questo processo fosse consapevole, e quanto e in che misura le riprese testuali fossero volute, è arduo a dirsi. Anche perché se si volesse estendere questo confronto tra espressioni analoghe dell'*Amadigi* e del *Rinaldo* si potrebbe andare avanti fino all'ultima ottava. E passare poi a rintracciare (segua l'elenco del Forti, utilizzando il più possibile i versi dell'*Amadigi* già citati in questo testo) le «diluizioni tautologiche» («adamantina e dura»; «dispiega

<sup>40</sup> *Am* XCIV 29 2-3: «un gran corsiero | baio e castagno, e di due piè balzano».

e spande»), le «aggiunte esornative della locuzione epica, come i frequenti richiami mitologici e le iperboli cavalleresche» (veramente onnipresenti nell'*Amadigi*: si pensi solo alla descrizione delle costellazioni attraverso i miti, in *Am* XLIV 6-7 e in *Fl* VIII 46-47, per non citare le albe mitologiche); le «moltiplicazioni dalle triplici cadenze» («una sopravesta ricca, d'oro | tèsta e di seta e di minuto argento»); il parallelismo ‘ancora petrarchesco’, «magari con chiasmo, ma senza che la giustapposizione si acuisca mai nelle tipiche antitesi della *Liberata*»<sup>41</sup> (*Rin* I 56 8: «sì vago aspetto e forma sì leggiadra»; *Am* I 21 5: «di sì soave e sì profonda piaga»); un accentuato lirismo dell'espressione e l'«amplificazione della topica stilnovistica», per il quale si confronti l'apparire di Clarice, in *Rin* I 57:

La vaga e cara imago in cui risplende  
de la beltà del ciel raggio amoroso,  
*dolcemente per gli occhi al cor gli scende*,  
con grata forza ed impeto nascoso;  
quivi il suo albergo lusingando prende.  
Al fin con modo altero imperioso  
rapisce a forza il fren del core e 'l regge,  
ad ogn'altro pensier ponendo legge.

con quello di Filidora, in *Fl* II 10 (omologo ad *Am* VIII 37):

Inalzò allora la donzella il viso  
*e gli occhi a lui sì dolcemente volse*  
(gli occhi ond'a lui s'aperse un paradiso),  
che di tal vista il cavalier si dolse;  
e da sì gran beltà vinto e conquiso,  
esser servo e prigion mai sempre volse;  
e come libertade a lui rincesca,  
ei medesmo s'avolge e corre all' esca.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> F. FORTI, *Aspetti...* p. 245.

<sup>42</sup> Riperto di seguito le varianti tra *Fl* e *Am*: *Fl* 10 7-8 = *Am* VIII 37 7-8] Né puotè ella fuggir, ch'era fatale, | L'aureo d'amor, e sì pungente strale. La descrizione prosegue poi, in *Fl* 11-12 = *Am* VIII 38-39: «Qual suole per natura il forte e duro | metallo trarre a sé la calamita, | tal del giovine trae saldo e sicuro | il cor quella beltà rara, infinita; | ma, mentre con affetto dolce e puro | andava lasso e con l'alma smarrita | dietro al suo cor, che si dilegua e strugge, | ne' dolci lumi ei si ricovra e fugge. || Piena di maiestà la fronte e 'l viso | gli si fe' incontra la donna reale, | dal cui rispetto il giovine conquiso | né di parlar, né di scusarsi or vale: | ma cominciò a tremare e gli fu avviso | d'esser converso in un sozzo animale; | e fra tema e desio sì immobil resta, | che non ardisce pur d'alzar la testa». Ma ancora, quando i due amanti si incontrano nuovamente al torneo di Cornovaglia, in *Fl* 34 6 = *Am* XXXI 69 6: «si fecero, *per gli occhi*, i cor la via».

A questi esempi del Forti possiamo aggiungere poi l'anafora e l'iterazione come tecniche di ripresa dell'ottava.<sup>43</sup> Si veda *Am* I XXVIII (cui si potrebbe aggiungere l'esempio citato di *Am* III 24: «parte il misero amante», iterato tre volte in cinque ottave; ed il luogo analogo del *Rinaldo*, che prosegue, in II 1 3-4: «null'è che allegri la dogliosa mente, | nulla cha l'alma oppressa alzi e ristora»):

Ciascun di lor ardito or spinge or gira  
il cavallo e la spada, agile e destro:  
et or di taglio et or di punta tira,  
e l'un e l'altro in quel mestier maestro,  
 l'aria intorno ne fischia e ne sospira  
e ne rimbomba tutto il loco alpestro,  
 risuonan l'armi come fosser squille,  
 spargendo ad or ad or vive faville.

e *Rin* I 82 (il primo duello di Rinaldo, cui Clarice assiste con «immote ciglia», per continuare sempre con gli stessi contesti):

Erano corsi più feroci a dosso  
 al gran guerriero i suoi nemici intanto,  
 ed altri l'elmo del cimier gli ha scosso,  
 altri lo scudo in varie parti infranto,  
 altr'il viso, altr'il braccio, altri percosso  
 gli have l'armato corpo in ogni canto.  
 Rinaldo or spinge inanzi, or si ritira,  
 e coraggioso a la vittoria aspira.

Ed ancora, esulando dagli esempi del Forti e ricollegandoci al contesto delle «immote ciglia» ed al discorso sull'«energia» in Bernardo condotto nel capitolo precedente, è d'obbligo citare un altro manipolo di ottave, questa volta tratte da *Rinaldo*, che conservano la stessa struttura di 'enta rivelazione 'dal confuso al distinto' di *F/V* 36-48 (omologo, si è detto, ad *Am* XXIII 67-79), e ci rivelano come il problema dell'evidenza rappresentativa del poema, e del modo in cui 'porre la cosa innanzi agli occhi' dei lettori e dei personaggi, sia attivo in Torquato fin dai suoi esordi letterari, sulle orme paterne. Si prenda l'inizio del canto IV, quando Rinaldo, «da vari affetti afflito e conturbato» per aver ascoltato come Francardo si sia innamorato di Clarice, si rimette in cammino (*Rin* IV 1-13):

<sup>43</sup> Cfr. VERA ZANETTE, *L'ottava dell'«Amadigi» di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa*, in «Studi Tassiani», LII (2004), pp. 23-49.

Mentre di Senna la *superba sponda*  
 premendo van Rinaldo ed Isoliero,  
 veggion là donde al mar la *rapida onda*  
 porta dal natio fonte il *fiume altero*,  
 barca venir con *lieta aura seconda*  
 solcando il *molle e liquido sentiero*,  
 di fiori e frondi e d'aurei panni ornata,  
 e la vela d'argento al ciel spiegata.

Quivi *vaghe donzelle a i dolci accenti*,  
 con *mastra e dotta man* rendon concorde  
 il *chiaro suon de' musici stromenti*,  
 toccando a tempo le sonore corde.  
 Molce l'alta armonia gl'irati venti,  
 e'l lor corso raffrena a *l'acque sorde*,  
 e tragge fuor da le stagnanti linfe  
 guizzanti pesci e lascivette ninfe.

Vien dirimpetto al bel legno reale,  
 per l'onde no, ma per *l'erbose rive*,  
 con *strana pompa un carro trionfale*,  
 portando un coro di *terrestri dive*.  
 Ha l'asse aurato, e *varia orientale*  
*gemma* indi sparge *fiamme ardenti e vive*;  
 ha le rote anco aurate, e 'n vari modi  
 distinte poi d'argentee lame e chiodi.

La somma parte del bel carro intorno  
 purpura copre a *vaghi fior contesta*,  
 cui fregia e parte un *bel ricamo adorno*  
 di perle sparse a guisa di tempesta.  
 Bianco elefante, che farebbe scorno  
 de l'Apennino a la nevosa testa,  
 de' seggi è la materia, e poi va l'opra  
 a l'eletta materia assai di sopra.

Diece gran cervi c'han candido il netto  
 pelo, e dipinte le ramoso corna,  
 cu' il collo cerchio d'or *lucido e schietto*,  
 e freno d'auro ancor la bocca adorna,  
 scorti da donne avezze al degno effetto,  
 tirano il carro dov'Amor soggiorna;  
 e vanno intorno a quel cento guerrieri,  
 d'alti cavalli e di ricche arme alteri.

Rinaldo volge quindi prima gli occhi al mare, poi alla terra, e lentamente scerne gli elementi che compongono la compagnia di gente che gli si sta facendo incontro, analogamente a quanto avveniva nell'*Amadigi* e nel *Floridante*,



con l'unica differenza che il paladino paterno osserva tutto dall'alto, non visto. Poi, come lì la lettiga su cui siede Filidora è posta su un «seggio reale alto e sublime», qui

Sorge in mezzo del carro un'alta sede  
 fra molte altre più basse e meno ornate:  
*ini dama real posar si vede*  
*piena di riverenza e maestate,*  
 che nel *pensoso e grave aspetto* eccede  
 le più vezzose *in grazia ed in beltate;*  
 le fan poscia sedendo un cerchio altero  
 donzelle vaghe oltre ogni uman pensiero.

Quest'ottava ricorda la prima visione che Floridante ha dell'amata, attorno a cui «in bella schiera, | eran dieci donzelle inghirlandate | de' lieti doni della primavera, | di singulare angelica beltate, | che con l'aco pingeano» (*F/II* 7 1-5 *Am* VIII 34 1-5), ma ancor di più la descrizione della donna poche strofe oltre, non appena il cavaliere le si avvicina (*F/* 12, *Am* 39):

Piena di maiestà la fronte e 'l viso  
 gli si fe' incontra la donna reale,  
 dal cui rispetto il giovine conquiso  
 né di parlar, né di scusarsi or vale.

Inoltre, tra quest'ottava e la precedente che descrive Filidora<sup>44</sup> è incastonata una similitudine, come qui nel *Rinaldo*, che prosegue (ottava 7):

Tal nel seren d'estiva notte suole  
 per le strade del cielo aperte e belle  
 sul carro gir la suora alma del sole,  
 intorno cinta di lucenti stelle;  
 tal Tetide menar dolci carole  
 con le sue ninfe leggiadrette e snelle,  
 tirata da' delfin per l'ampio mare,  
 quando son l'onde più tranquille e chiare.

L'alta beltà che ne' leggiadri aspetti  
 tra lor diversi era con grazia unita,  
 piagato avria quai son più duri petti  
 di soave d'amore aspra ferita,  
 e mosso a dolci ed amorosi affetti  
 gli orridi monti del gelato Scita.

<sup>44</sup> Siamo nel contesto citato poco prima, p. 337, trattando dell'«amplificazione della topica stilnovistica»: si veda anche la nota 42.

Che meraviglia è, poi, s'ad or ad ora  
ogni spirto gentil se n'innamora?

Tu, del vicino fiume umido dio,  
sentisti ancora *l'amoroso foco*  
*che dagli occhi lucenti ardendo uscio,*  
e 'l tuo *freddo liquore* a quel fu poco:  
ché l'alto ardor sotto *l'ondoso rio*  
*s'andò sempre avanzando a poco a poco,*  
come infocato acciar che più s'accende  
se l'acqua a stille in lui gocciando scende.

Ma del *fervente ed amoroso caldo*  
provò la forza e 'l sùbito furore  
via più che ciascun altro il buon Rinaldo,  
già prima servo del tiranno Amore.  
*Sta tutto immoto,* e sol non puogli saldo  
restar nel petto il *palpitante core,*  
che de la donna sua volar nel seno  
vorrebbe, o pur nel *volto almo e sereno.*

L'immobilità di Rinaldo è la medesima di Floridante nel primo incontro con Filidora; ma, rispetto alla sua seconda visione dell'amata, nel V canto, in cui fino all'ultima ottava egli non sa, e noi non sappiamo, chi sia seduta sulla lettiga, qui Torquato anticipa la rivelazione attraverso il sentire di Rinaldo, che già ci preannuncia l'apparire di Clarice:

Sedeva con *l'illustre alta mogliera*  
del re de' Franchi, Galerana detta,  
in quella *degnà ed onorata schiera*  
la donzella da lui tanto diletta,  
ch'a diporto se 'n già per la riviera,  
ch'i risguardanti a sé leggiadra alletta;  
ond'egli, quella a l'improvviso scorta,  
nova fiamma sentio ne l'alma sorta.

E mentre il caro e fiammeggiante viso  
di dolce ardor ch'al ciel gli animi tira,  
*con le ciglia e con gli occhi immoto e fiso,*  
e co' pronti desir guardando ammira,  
*e da diversi affetti entro conquiso,*  
*or quinci or quindi* il pensier vago gira,  
quel gli sovvien che di Clarice udito  
pur dianzi avea dal cavalier ferito.

Qui si ferma egli, e 'l non leggier sospetto  
da l'amata beltate in lui s'avanza,  
e ricercando in ogni parte il petto

quasi tutto se 'l fa sua preda e stanza.  
 Né men dal duolo è oppresso ogni diletto  
 in lui, che dal timor sia la speranza;  
 e come dentro si conturba, fuora  
 sospira, duolsi e si lamenta ancora,

Ma la precedenza data al sentimento di Rinaldo rispetto al fatto visivo (ed alla diversa *suspence* che li crea Bernardo) è speculare alla rabbia, alla gelosia ed ai dubbi dell'amante per quel che è avvenuto nel canto precedente, che in questo si rinnovano con forza.

Ma a questi modi più propriamente stilistici introiettati dal padre, dobbiamo poi affiancare quelli narrativi e strutturali, quelli descrittivi, simili suggerimenti coloristici e musicali. Se, infatti, andiamo a vedere come i principi poetici esplicitati nella Prefazione dell'opera si traducano effettivamente in prassi, vediamo che il *Rinaldo* assolve solo in parte ai propositi annunciati. E così, per esempio, mentre egli elimina le «moralità» dal luogo ariostesco dell'*incipit*, queste ricompaiono poi in forma di sentenze lungo il corso dell'opera, con degli interventi autoriali in antitesi al canone aristotelico e mimetico dell'impersonalità: modulo, anche questo, riconducibile al paterno *Amadigi*, dove però è gravato dal carico degli esordi morali inseriti *a posteriori*.

La stessa discrasia tra teoria e prassi si rileva nel fatto che, mentre la favola dovrebbe essere «una», in realtà la ricerca del «diletto» e di quel che «richiegono i costumi d'oggi» conduce ad una molteplicità di episodi secondari di cui Rinaldo è sì protagonista, ma come irrelato, come se passasse sopra gli avvenimenti senza un'interna partecipazione emotiva. «Così il Rinaldo viene ad obbedire ad uno schematismo evidente, applicato scarnificando le pletoriche *Storie di Rinaldo*» – che narrano congiuntamente delle storie dei tre figli d'Amone – ed ingigantendo «ad azione un confinatissimo episodio di quel romanzo: l'amore di Rinaldo per Clarice, iscrivendovi tutti i tempi della sua «storia» cavalleresca (e cioè la conquista del cavallo, della lancia, della spada, dell'elmo) e molti vari episodi in forma di accidenti, scelti tutti dalla tradizione classica e romanza». <sup>45</sup> E se, da un lato, l'inserzione di digressioni classiche e azioni cavalleresche nell'unità di eroe era stato il principio guida già dell'*Amadigi* 'epico' – moltiplicatosi poi, con l'*Amadigi* 'romanzesco', in altri

<sup>45</sup> F. FORTI, *Aspetti...*, p. 250.

due nuclei paralleli di invenzione di Bernardo (e dunque, in questa seconda fase, con procedimento opposto alla riduzione operata dal figlio sulla fonte, ma analogo nel mantenimento degli 'episodi) –, dall'altro il *modus operandi* per il *Floridante* risulta il medesimo del *Rinaldo* nella scarnificazione delle altre due fila del racconto: dal quale si differenzia, però, per l'eliminazione delle digressioni, che sono reincorporate nella parte relativa ai cavalieri non più in forma di accidente, ma come diegesi vera e propria, dunque con un più 'canonico' tentativo eroico. E come nell'*Amadigi* 'romanzesco' la ricerca della 'molteplicità nella molteplicità' aveva condotto ad un'assenza di narratività e di un ritmo compositivo che desse unità alle varie vicende, producendo invece un cumulo giustapposto diventure, piacevoli in sé, ma insostenibili nel tutto, così avviene anche nel *Rinaldo*. E si arriva al paradosso, già rilevato, che la *Liberata* e la *Conquistata*, ma persino «i grandi romanzi dell'Ariosto e dello stesso Boiardo»,<sup>46</sup> siano effettivamente più unitari di quello del Tassino. Anche qui si rileva, infatti, la medesima debolezza dell'*Amadigi* nei punti di sutura, le stesse formule stereotipate e sempre uguali per passare da un 'caso' ad un altro (e lì da un cavaliere ad un altro), la stessa assenza di centro, di ritmo, la stessa proliferazione insistita diventure giustapposte, che «non sopravvivono un attimo al loro accadere, che sono presto coperte da altre "venture" che non vengono a compenetrarsi, ma solo si sovrappongono materialmente». Esse sono dunque «una 'maniera' (o meglio, un 'uso di maniera') che Torquato replica all'infinito senza partecipazione»,<sup>47</sup> avendolo desunto dal suo principal modello, l'*Amadigi*.

A livello narrativo si possono infatti trovare altre corrispondenze, in particolare nei luoghi del *Rinaldo* maggiormente velati da connotati allegorici, quali il Tempio della Beltà, il giardino del palazzo di Posillipo, la Valle del Dolore, in cui già risuona la nota tetra e oscura della selva di Saron, e che però vive anche dei ricordi della Selva Perigliosa affrontata da Floridante: nei colori, nelle descrizioni delle piante, degli uccelli mostruosi, e soprattutto nel tessuto sonoro: lamentoso e doloroso, acuto e stridente insieme. Ma l'*incipit* dell'ottava con cui inizia la descrizione della Valle del Dolore conserva la medesima costruzione di quella che dipinge Gerusalemme nella prima vera opera del Tassino, il *Gierusalemme* (ott. 36, che passerà quasi immuata nella *Liberata*): «Siede Gierusalem sovra duo monti»; che nel *Rinaldo* diverrà (XI 51 1): «Giace la valle tra duo monti ascosa». Nell'*Amadigi* abbiamo invece un luogo chiamato Tem-

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 254.

pio dell'Ingratitudine, che, al pari degli altri Templi del poema, ha una chiara valenza allegorica: è però l'unico con connotazione tetra e dolente, gli altri essendo il Tempio dell'Amore, della Cortesia, della Vittoria, della Pudicizia e della Fama (questi ultimi due hanno, però, soprattutto funzione encomiastica). Già questa specificità potrebbe avere acceso la fantasia del Tassino nella creazione della Valle del dolore, ed una spia di ciò potrebbe essere che il Tempio dell'Ingratitudine è descritto a Mirinda (da una donna che ha appena perso lì l'amato) in questi termini (XXXVIII 73 1-2): «Guarda il crudele in un angusto piano | tra due orridi monti un ricco tempio».

L'unico tempio del *Rinaldo*, invece, «Tempio della Beltà quel si nomava, | perché di bei ritratti era pomposo: | quivi eran pinte le più vaghe e belle | che furo o sono o fian donne e donzelle», e ricalca il giardino di Lucina ed il tempio della Pudicizia dell'*Amadigi*, dove Mirinda prima e Floridante poi vedono i ritratti di donne famose e caste del futuro, con intento encomiastico da parte di Bernardo:<sup>48</sup> tale funzione è del tutto assente in Torquato, perché il Tempio è pienamente inscritto nella narrazione in quanto Francardo si innamorerà di Clarice vedendone qui il ritratto. A ciò si aggiunga che – oltre ad alcune riprese testuali da molteplici e sparsi luoghi dell'*Amadigi*, come le «lettere d'or» che formano le iscrizioni e gli spaventosi mostri a guardia del luogo – anche nel *Rinaldo* compare il tema dell'arte che sopravanza la natura, e che però non può esser opera mortale, ma solo di negromanti e maghi: motivo d'altra parte dominante in tutti i giardini 'del piacere' e nei palazzi incantati descritti nell'*Amadigi*. Un meraviglioso giardino, per esempio, è quello di Drusilla, che accoglie «nel vago grembo» gli amori di Alidoro e Lucilla ed ha la capacità di far uscire dal pensiero umano «tutte le noie ch'eran dentro sparte» (*Am* XXII 18-20):<sup>49</sup>

Ivi non dure quercie e dritti faggi;  
né poco pregiat'olmi, aceri o pini

<sup>48</sup> Come pura analogia 'pittorica' vorrei mettere l'accento sul fatto che nel Palazzo Ducale di Urbino, dove i due Tasso vissero tra il 1556 ed il 1560, l'unica stanza nella quale si conservino ancora gli affreschi è quella degli uomini «illustri in fatto d'arme», e cioè ritratti di grandi condottieri e principi: proprio come nel Tempio della Fama descritto da Bernardo subito dopo questo della Castità (per i quali si veda *infra*, p.121 e segg.).

<sup>49</sup> Anche questo aspetto caratterizzerà i giardini di Nivetta e Morgana. Si veda *Am* IX, omologo a *F/II* 22: «Quivi si vive ognor beata vita, | senza cosa sentir che ci moleste: | ogni noia mortal quinci è sbandita | e d'egre umane cure atre tempeste; | quivi a vari diporti ognor ci invita | il tempo e la stagione in giochi e 'n feste; | quivi si spende il dì, né mai si sente | cosa che di piacer privi la mente».

l'erbe coprian del sol dai caldi raggi:  
 ma fichi, meli, persichi, sosini,  
 cedri ed aranci, e coi torti viaggi,  
 che poggiavano al ciel, i gelsomini,  
 cingendo un arboscel giovane e schietto  
 che porge a' riguardanti alto diletto.

Sempr'avevan questi e fiori e frutti, e foglia  
 d'odor e gusto dolce, e lieti in vista:  
 e s'avien che man pronta alcun ne coglia,  
 tosto copia maggior l'arbor n'acquista:  
 Né mai men bello vien di quel, che soglia,  
 che di caldo e di freddo l'aria mista  
 ad un modo temprata e state e verno,  
 faceva la fronda, il frutto e il fiore eterno.

Udiansi i vaghi augei di ramo in ramo  
 d'amorose querele il ciel ferire:  
 ogni foglia, ogni fior, ogni erba, Io amo  
 mormorando pareo volessen dire.  
 Non v'era parte, ove la rete e l'amo  
 non tendesse con l'esca del desire  
 i ministri di Dio, ch'a mille a mille  
 avventavan d'amor dardi e faville.

Fonte di questo passo è il giardino di Alcinoò nell'*Odissea*,<sup>50</sup> ma si tenga anche presente quanto, nella descrizione di Bernardo, agisca la memoria dei paesaggi del sud Italia, del regno di Napoli in cui era vissuto per tanti anni, per quella nota sull'aria «ad un modo temprata e state e verno», per quell'indugio sugli agrumi e sul gelsomino, che si abbarbica sull'arboscello «com'edra o vite implica».<sup>51</sup> Ma un lontano eco di questo passo compare nel «fiorito piano» che circonda il palazzo di Posillipo, in *Rin* VII 55 1-4 (e sarà un caso che tale descrizione sia ambientata proprio in questa città del Regno di Napoli?):

Quivi il nardo, l'acanto, il giglio e 'l croco  
 veggonsi il vago crin lieti spiegare,  
 ed altri fior di cui null'altro luoco  
 volle giamai l'alma Natura ornare.

<sup>50</sup> *Odissea*, VII 114-21 (trad. Rosa Calzecchi Onesti): «Alti alberi là dentro, in pieno rigoglio, | peri e granati e meli dai frutti lucenti, | e fichi dolci e floridi ulivi; | mai il loro frutto vien meno o finisce, | inverno, o estate, per tutto l'anno: ma sempre | il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura. | Pera su pera appassisce, mela su mela | e presso il grappolo il grappolo, e il fico sul fico».

<sup>51</sup> Cfr. *F/I* 53 7-8: cfr. *infra*, p. 276.

Ma questi due giardini trovano il proprio vero compimento nel canto XVI della *Liberata*, in cui il ricordo paterno si manifesta a partire da quell'indiretta domanda iniziale se sia opera di uomo o di natura (che sostituisce, però, alle lapidarie sentenze di Bernardo – del tipo: «non fu, per quanto io penso, opra mortale» – un antitetico ed illusorio gioco tra parvenza, imitazione, artificio, diletto e scherzo), per finire nel canto degli uccelli e nel mormorare dell'aria (nell'*Amadigi* quel mormorio «parea» la voce degli «augei» che sussurrava «ti amo»; ma anche l'aria della *Liberata* sembra evocare questa melodia):

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)  
sol naturali e gli ornamenti e i siti.  
Di natura arte par, che per diletto  
l'imitatrice sua scherzando imiti.  
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,  
l'aura che rende gli alberi fioriti:  
co' fiori eterni eterno il frutto dura,  
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia  
sopra il nascente fico invecchia il fico;  
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,  
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;  
lussureggiante serpe alto e germoglia  
la torta vite ov'è più l'orto aprico:  
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have  
e di piropo e già di nètтар grave.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde  
temprano a prova lascivette note;  
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde  
garrir che variamente ella percote.  
Quando taccion gli augelli alto risponde,  
quando cantan gli augei più lieve scote;  
sia caso od arte, or accompagna, ed ora  
alterna i versi lor la musica òra.<sup>52</sup>

Ma, come nella *Liberata* questo clima luminoso è offuscato e bilanciato dall'oscurità della Selva di Saron, in cui Rinaldo si troverà involto poco dopo, come già lo era stato Tancredi, così il giardino del *Rinaldo* si trova nel medesi-

<sup>52</sup> Per queste ottave, poi espunte dalla *Conquistata*, cfr. E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La nuova Italia 1936, p. 432; G. GETTO, *Dal 'Gierusalemme' alla 'Conquistata'* in *Malinconia del Tasso...*, p. 419; P. FLORIANI, *La vegetazione meravigliosa del regno di Armida*, in *Per una Gerusalemme commentata*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VI (2003), pp.190-93):

mo canto del racconto della morte di Ugone e di quella di Clizia, ovvero dei due episodi più lirici, tragici e patetici del poema giovanile, in cui comincia a vibrare quella corda di «un non so che del fiero e dell'orrendo» (*Rin* VII 9 2) che sarà l'armonico basso della musica tassiana. Il canto VII si apre infatti su un notturno che già presagisce i fatti narrati, illuminato però da «facelle» che permettono a Rinaldo ed a Florindo (ed a noi lettori) di distinguere lentamente le figure che si muovono sulla scena. A queste sembianze, ancora poco chiare, si aggiunge, distinto, un lamento che man mano si fa sempre più forte. Il sonoro arriva dunque prima dell'immagine, con una perfetta evidenza rappresentativa e mimetica della realtà:

Veggono intanto da facelle accese  
 esser divisi largamente i campi,  
 e ch'a le cose lor sembianze han rese  
 mal grado de la notte amici lampi;  
 senton l'orecchie da un lamento offese  
 qual d'uom che d'ira e di dolore avampi;  
 più sempre cresce il lamentevol suono,  
 e già vicini i lumi ardenti sono.

Tale «energia» della rappresentazione si prolunga poi nella descrizione dell'«uom già carco d'anni» avvolto in neri panni, testimoni del suo dolore,<sup>53</sup> che «geme, sospira ed altamente piange, | batte il sen, squarcia il crine e 'l volto frange». Quest'ultimo verso ha un suo corrispettivo nel lamento di Lucilla, innamorata di Alidoro, che «misera, infelice | si squarcia l'aureo crin, si batte il petto» (*Am* XXXVIII 66 1-2); mentre Mirinda, giunta al Tempio dell'Amore, ascolta la storia di un uomo che «col pianto, co' sospiri, co' lamenti | e coi prieghi» aveva cercato di addolcire la donna «cruda e spietata» di cui era innamorato. Ma anche i bagliori di luce nell'oscura notte hanno un corrispettivo nell'*Amadigi* (XXIX 51 7-8; XXIX 52 1-6) e nel *Floridante* (VII 8 7-8; 9 1-6): siamo al torneo di Cornovaglia, quando Floridante si batte per la seconda ed ultima volta con il gigante Orione, che ha sottratto con la forza lo scudo di Fidia a lui destinato:

E perché Notte il lor valor non copra,  
 l'arte, la fata, e 'l suo sapere adopra:

fe' subito apparire intorno intorno,  
 non sostenuti da persona alcuna,

<sup>53</sup> Al pari dell'armatura di Alidoro, per la quale cfr. *infra*, nota 35.



tanti lumi nel ciel che sembra il giorno,  
 ancorché l'aria fosse oscura e bruna.  
 Cela pur a tuo grado il freddo corno,  
 ché non n'han più bisogno, invida Luna,  
 ché l'aria intorno è più chiara ed ardente  
 che non è il Sol, quand'esce d'Oriente.

Ovviamente queste analogie non sono altro che spunti, dai quali il Tassino può aver però tratto dei solidi fondamenti su cui poggiare la propria poesia, che si esplica poi in voli ignoti al padre, con tutt'altra forza. E così Ugone ha già in sé Svenno, con in più tutto il dolore paterno per aver perso il figlio, con quel prendere «il nudo teschio» in mano (che ricorda il gesto di Amleto sulla tomba di Yorick) e baciarlo e lavarlo con il pianto (azioni che le donne dell'*Amadigi* compiono spesso sul corpo morto, o che credono morto, del loro amante, come Lisabetta da Messina nell'omonima novella del Boccaccio).

Ed ugualmente la storia di Clizia ha già in sé i germi di quella di Tancredi e Clorinda: lui che uccide lei perché, spinta dalla gelosia, lei si era appostata dietro un cespuglio; e lui, sentendo «un non so che dove s'allarga l'onda» lancia un dardo, la colpisce, e la uccide. Poi, per opera di un mago, fa costruire un sepolcro di «sasso vivo e trasparente», in cui ella giace alla vista di tutti;<sup>54</sup> e chiunque passi di là è costretto dall'uomo a bere ad una fontana che sprigiona tormento, ed a rimanere, per incanto di quell'acqua, in quel luogo a tormentarsi e lagnarsi fino a che non morirà. Sepolcri trasparenti (e palazzi cinti da mura di cristallo, attraverso cui tutto si vede) sono anche nell'*Amadigi*, al pari di uomini innamorati che costruiscono templi per spiare o aumentare colpe e tormenti. Ma se non possiamo trovare una fonte precisa per questo episodio di Clizia nell'*Amadigi*, va però almeno ricordato quello di Licasta ed Agelao (LVII 16-36; 65-75; LVIII 1-16). Floridante – che, tra l'altro, ha l'usanza di lasciare vivo il cavaliere che sconfigge – uccide il principe di Atene, Agelao, perché sfidato ad ammettere che la sua Licasta sia la donna più bella. Il lamento di Licasta sul corpo morente di lui ha qualcosa di veramente straziante, ed è uno dei passi che più rimangono vivi ad *Amadigi* concluso:

<sup>54</sup> Cfr. F. FORTI, *Aspetti...*, p. 268: «Delle figurazioni magiche usate dal Tasso, il sepolcro di vivo e trasparente sasso che custodisce la bella donna mortalmente ferita è certo la più suggestiva e felicissimamente si compie [...] con l'improvvisa apparizione dell'avello dello sposo». Anche l'episodio di Licasta ed Agelao, che tratteremo appena oltre, si conclude con l'erezione di un tempio-sepolcro in loro memoria.

Come 'l vide la misera disteso  
 e del purpureo suo sangue bagnato  
 giacer languendo, quasi inutil peso,  
 [...]  
 Aspettami, dicea, Non ti partire:  
 ascolta queste mie parole estreme,  
 dammi gli ultimi baci in sul morire! [...]  
 Apri quegli occhi, e con pietà rimira<sup>55</sup>  
 qual sia la pena mia crudele e dira.

Ecco gli ultimi baci: e tu, crudele,  
 tu crudel non mi baci, e via ten vai.  
 [...]  
 Tu non mi miri, e non rispondi mai.  
 Rispondimi Agelao, mira la tua Licasta  
 da queste piaghe tue trafitta e guasta.

Rendimi almen con la tua bocca l'alma  
 che mi furasti, e teco ten porti ora.[...]  
 Rispondimi Agelao, non chiuder l'alma  
 luce degli occhi: tu respiri ancora!

E lui, aperti gli occhi al nome di lei:

Deh, vita mia, non mi piagate il core  
 d'altra piaga più fiera, e più mortale:  
 perché 'l vostro martir rende maggiore  
 il colpo della Parca empio e fatale.<sup>56</sup>

Supplica poi Floridante di prendersi cura della donna, e questi vorrebbe rispondergli, ma lei continua il suo lamento agognando la morte, promettendogli che si ucciderà col ferro, o col veleno, o con il dolore

chè senza voi io non posso, né voglio  
 viver in così acerbo aspro cordoglio.

La bocca aperse il misero per farli  
 risposta degna del suo caldo affetto:  
 ma non consente la morte che parli  
 [e lei]  
 Cadde,<sup>57</sup> e forse mandò lo spirto errante

<sup>55</sup> *Rin* VII 37 5-7: «Mirami almen, mira la tua vendetta, | ch'io far voglio in me stesso e giusto e forte: | non mi negar il sol degli occhi tuoi».

<sup>56</sup> *Rin* 37 1-2: «Deh! Vita mia, deh! Non fuggire, aspetta | chè teco correr voglio ogn'aspra sorte».

a seguir l'orme del caro amante.  
 [...]
   
 Rivenne poscia, e su l'esangue volto [...]
   
 sfoga coi gridi il gran dolore accolto,
   
 d'ogni colorito priva e d'ogni pace;
   
 e sovra gli occhi, ch'eran dianzi un sole,
   
 versa sospirri fuor, pianto e parole.

Al fin cogliendo dalle fredde labbia
   
 s'aura alcuna di vita anco gli resta
   
 fa che del suo martir cresca la rabbia
   
 tanto che, spinta da doglia funesta,
   
 l'anima, quasi augel ch'esce di gabbia,
   
 se n'uscì fuor dalla terrena vesta.

Un altro bellissimo lamento su un corpo morente è quello di Lucilla che crede morto Alidoro nella «selva delle meraviglie» (LXVII 2-10): ella «si gitta da caval» (ricordando il «non scese no, precipitò di sella» di Erminia in *G.L.* XIX 104 7)<sup>58</sup> e gemendo dice: «Deh, vita mia, | chi t'ha condotto a sì misera sorte? [...] Oimè, chè gli occhi, ov'ogni piacere mio | era riposto, copre morte acerba?» (e si ricordi, poco oltre, *G.L.* XIX 106 5-8, il lamento di Erminia: «Oimè, de' lumi già sì dolci e rei | ov'è la fiamma? ov'è il bel raggio ascoso? | de le fiorite guancie il bel vermiglio | ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?»):<sup>59</sup> così, con «immote ciglia», Lucilla alza il braccio per uccidersi con la spada, ma il falso Alidoro improvvisamente si trasforma in cervo.

Ma se, nel primo poema, questi episodi sono spezzettati ed involuppati in altre vicende, nel *Floridante* occuperanno invece interamente i canti dei cavalieri (*F/ IX-XIX*), che non sono altro che storie d'amore, di gelosia, di ingratitu-

<sup>57</sup> *Rin* 34 1: «Cadde ella, ahi, lassa! a la percossa atroce». Cfr. *infra*, cap. V, p. 234, nota 47 e pp. 245-46.

<sup>58</sup> Cfr. R AGNES, *La «Gerusalemme Liberata»...*, p. 141.

<sup>59</sup> Cfr. poi ancora di seguito: *G.L.* 108 7-8: «Lecito sia ch'ora ti stringa e poi | versi lo spirto mio fra i labri tuoi», e 109 3-4: «Così parla gemendo, e si disface | quasi per gli occhi, e par conversa in rio», che ricorda vagamente non solo il già citato *Am* XXXII 14 7-8, quando Mirinda «versa dagli occhi, con ben larga vena | la più d'ogn'altra sua gravosa pena», ma soprattutto l'ottava successiva: «sì la doglia entro l'accora, | che fuor per gli occhi lagrime cocenti | versa, e la lingua spiega in mesti accenti»; ma poi anche *X* 31 3-4: «piange il misero in vano; in van la chiede, | rinversando per gli occhi un largo rio»; o *XL* 23 5-8, quando Amadigi-Beltenebroso si consuma d'amore per Oriana e non accadeva mai che l'aurora o la luna «nol vedesser far di pianto un fonte | ch'ei stillava dal cor per gli occhi fuora; | che non l'udisser dire: – Ahi dura sorte, | a che per mio martir tardi la morte?».

dine, di conflitto tra amore e onore, di amanti salvati *in extremis* dai cavalieri.<sup>60</sup> Ed i lamenti d'amore ne sono la cifra distintiva. Va quindi almeno ricordato che l'intero canto IX è la vicenda di due amanti che, legati dalla stessa corda, sono sul punto di essere gettati in una «fornace ardente» e bruciati vivi, di cui forse una qualche memoria Torquato conserva nell'episodio di Olindo e Sofronia (i cui stessi nomi discendono dalla paterna 'novella' di Galindo e Sofronia, ovvero una storia di 'amore ingrato', che si conclude nel suicidio di lui). Inoltre il canto successivo (X) è imperniato sulla figura della sacerdotessa del tempio della Castità: bellissima, ma assolutamente ritrosa all'amore per sua ferrea volontà... e che ciò nonostante si innamora. Decide quindi di sacrificare sull'altare del tempio l'amato con le sue stesse mani, per rimanere salda alla sua legge, al suo onore, contro l'amore. E nel successivo ancora abbiamo il Tempio della Penitenza dalle mura cristalline, eretto da un uomo che eternamente si lamenta in memoria della sua amata, uccisasi per riscattare il proprio onore: violentata, ella non si sente più degna e pulita per lui, e riscatta la violenza subita ed il loro amore oltraggiato 'facendo torto su se stessa'. Ed infine che nel XV Costante si innamora, contro il suo *ethos*, di Aspasia durante una tempesta in mare: analogamente a quanto accadrà a Torrismondo.

Dunque, forse, l'accurata difesa del padre che Torquato conduce nell'*Apologia*, è qualcosa di più che un mezzo per difendere se stesso, ma rappresenta anche l'omaggio del genio al maestro; e, forse, le ultime ottave del *Rinaldo* sono, oltre che un ringraziamento per il dono della vita e per quello della poesia, anche per quello di avergli lasciato esplicitare la sua naturale inclinazione là dove gli era più consona. Ed allora, forse, gli ultimi versi della *Canzone al Metauro* sono anche un pianto rivolto al solo che, dal cielo, potesse in qualche modo comprendere la sua vicenda esistenziale: dai dubbi religiosi alle delusioni cortigiane, ai tormenti letterari, alla continua insoddisfazione generata dalla ricerca della verità; e che, forse, dall'alto della sua saggia anzianità, fin

<sup>60</sup> Scrive F. FORTI, *Aspetti...*, p. 272: «L'amore, il sentimento che conduce il Tassino a toccare la poesia e che nel romanzo compare in una serie di variazioni letterarie veramente ricchissima, dall'amor «contrastato», all'amor «equivocato»; dall'amore «immaginato» all'amore «disperato»; dall'amore «celato» all'amore «tradito», non si lega nel modo definito da una di queste forme, ad un personaggio, individuandolo fortemente, ma fa vivere un po' a ciascuno tutta la sua trascolorante vicenda, cosicché, in definitiva, è la vita dell'amore e non dei personaggi che si ascolta e si segue nel *Rinaldo*». Lo stesso potrebbe dirsi dell'*Amadigi*, dove però la moltitudine dei personaggi e delle digressioni comporta che l'amore trascolori nel succedersi dei canti, nonostante sia individuato nelle digressioni e conservi le medesime modalità nella vita di ciascun protagonista. Nei canti dei cavalieri, invece, l'amore è fortemente individuato e legato indissolubilmente alla «ventura» di ogni singolo cavaliere, ma anche qui è la vita dell'amore ad essere narrata.

dai tempi del *Rinaldo* aveva cercato di proteggere il figlio dalla «malignità della fortuna» (*Rime* 573, 55-60):<sup>61</sup>

Padre, o buon padre, che dal ciel rimiri,  
 egro e morto ti piansi, e ben tu il sai,  
 e gemendo scaldai  
 la tomba e il letto: or che ne gli alti giri  
 tu godi, a te si deve onor, non lutto:  
 a me versato il mio dolor sia tutto.

<sup>61</sup> Come, specularmente, «la gran quercia» alla quale il Tassino del *Gierusalemme* chiedeva di estendere i propri rami su di sé, «ché questo schermo incontro i fati ho solo» (5 5) e dalla quale, nella *Canzone al Metauro*, spera di essere ricoperto «con l'ombra» (v. 10).