

Maria Cristina Cabani

Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso

Come altre opere tassiane, le rime hanno conosciuto fasi diverse: assestamenti strutturali, varianti, correzioni, censure, moralizzazioni. Manca tutt'oggi un *corpus* definitivo.¹ Non sempre gli *Argomenti* premessi ai singoli testi, già presenti nella prima sistemazione delle rime amorose consegnata al manoscritto Chigiano (autografo che risale agli anni 1583–1584), corrispondono al reale contenuto del testo; ancor meno vi corrispondono le tarde *Esposizioni* che corredano l'edizione Osanna del 1591, ristampata e ampliata nella Marchetti del 1592. Dalle 42 rime amorose *Eteree* (antologia risalente al 1567) si passa alle 157 del Chigiano per arrivare alle 499 raccolte nell'edizione complessiva delle rime allestita da Angelo Solerti.² Il percorso è simile a quello che porta con instancabili manipolazioni dalla *Liberata* alla *Conquistata* e risponde a una ricerca di ordine e di rigore morale più interiori che strutturali il cui scopo, scrive lo stesso Tasso, è “uscire dal Caos”.³ Il caos è quello delle contrastanti passioni, ma anche quello del voluminoso ed eterogeneo *corpus* poetico.

Punterò l'obiettivo sul Tasso amoroso e in particolare su una manciata di testi che costituiscono un piccolo nucleo stabile fra il Chigiano e l'Osanna, concedendomi però anche qualche sondaggio al di fuori di quel gruppo. Come è stato mostrato, soprattutto nella sua prima parte, cioè nelle rime per Lucrezia Bendidio e per Laura (Peperara?),⁴ l'insolito canzoniere tassiano è sorretto da un filo narrativo che viene perdendo vie più il suo supporto occasionale e autobiografico senza riuscire peraltro a cancellarlo.⁵ Ma un filo unitario più forte è reperibile, a mio parere, nella continua rielaborazione interiore del fatto amoroso secondo una poetica che è stata opportunamente definita degli affetti o degli effetti.⁶ Non è mai facile cogliere, nel mare del petrarchismo, il marchio specifico di un singolo autore. Quello tassiano sembra però individuabile nell'attenta analisi delle componenti e delle manifestazioni del desiderio amoroso: quelle dirette, ma soprattutto, come spiegherò, quelle mediate. Tasso infatti non pone al centro del suo interesse la variabile rappresentata dalla storia di amore in sé, così poco esclusiva da poter essere immediatamente replicata con un'altra donna e poi moltiplicata, ma le costanti del desiderio erotico e della seduzione femminile. Lo spostamento dell'attenzione dalla bellezza dell'amata agli effetti che essa provoca nell'amante non è nuovo nella lirica; in Tasso, però, la registrazione degli effetti viene a incontrarsi con un altro punto

cardine della sua poetica, l'*energia*, cioè con il bisogno continuo di tradurre gli effetti della bellezza, oltre che in immagini mentali, in immagini poetiche grazie a una fantasia simile a quella che anima la pittura.⁷ Le rime tassiane sviluppano una concezione o piuttosto una percezione fortemente erotica dell'amore; tracce di questa esperienza, che Tasso stesso bolla e condanna in seguito come 'giovanile',⁸ si riscontrano, esorcizzate e nello stesso tempo potenziate, nelle ottave del poema. Non è certo un caso, se si considera quanto Tasso si sia battuto affinché il lirico ottenesse legittima cittadinanza nell'epico.⁹

Per il Tasso dei *Discorsi* la lirica è un genere minore, difficilmente inquadrabile nelle categorie aristoteliche, perché privo dell'anima, cioè della favola:

Se vorremo trovare alcuna parte nel lirico che risponda per proporzione a la favola de gli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti; perché come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia sui concetti. Adunque, sì come in quelli l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti.¹⁰

A differenza dell'epico e del tragico, il lirico non ha una materia sua propria, determinata, ma "spazia per ogni materia a lui proposta" trattandola "con alcuni concetti che sono suoi propri". I concetti sono "immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini".¹¹ La poesia è dunque frutto dell'immaginazione, è pensiero. Ma la lirica tassiana non è filosofia e il pensiero non è necessariamente il pensiero platonico. Quando parla della sua lirica giovanile, il tardo Tasso del *Cataneo ovvero degli idoli* la definisce infatti come lasciva perché non ancora purgata dalla filosofia e governata dall'immaginazione, cioè dal pensiero della propria donna idolatrata oltre il lecito:

F.N. E ciascuno di questi appetiti, i' dico l'amore, la cupidità d'avere e l'ambizione, si divide in molti altri: e tutti si volgono ad un obbietto in particolare il qual s'imprime ne la fantasia; dunque l'anima affettuosa è quasi tempio d'idolatria: e la nostra imaginazione è la pittura ne la quale sono impressi gli idoli e adorati non altramente che fosser dei terreni.¹²

I poeti, dunque, sono idolatri,¹³ perché il loro pensiero è concentrato intorno a un solo oggetto al quale sembra legata la loro sopravvivenza. Ma l'immaginazione è anche, prima di tutto, capacità di formare immagini, di convertire in immagini gli interni affetti, è pittura.

Il tardo pentimento

Mentre il primo sonetto della giovanile raccolta eterea esordisce in *medias res*,¹⁴ già nel Chigiano la raccolta si apre con un sonetto la cui didascalia introduttiva elogia il poeta per essersi pentito, e con un tentativo di giustificare grazie al loro valore 'esemplare' i "diletti e i desiri" di cui le rime sono infarcite: "hor con l'esempio mio gli accorti

amanti / leggendo i miei diletti e i miei desiri, / ritolcano ad Amor de l'alme il freno".¹⁵ La funzione del poeta, spiegherà nel dialogo *Il Cataneo*, è quella del medico "degli animi", il quale, conoscendo "quanto facilmente si bea il veleno amoroso", lo userà come "i veleni de' quali è composta la teriaca o pur altro rimedio".¹⁶ La difesa del valore terapeutico della "poesia lasciva" equivale a quella degli "altri diletti" che adornano la poesia epica e costituisce un cardine della retorica tassiana, sempre in cerca di una legittimazione. Lo stesso primo sonetto, però, sembra smentire almeno in parte quanto recita la didascalica, nel momento in cui conclude: "Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti / et a ragion talvolta il cor s'adiri / dolce è nudrir voglie amoroze in seno". Dunque i desiri e le voglie amoroze sono la vera sostanza della poesia giovanile, una poesia della quale si è spesso rilevata la sensualità. Ma in che cosa consiste questa sensualità? Ebbene, essa si lega strettamente al predominio dell'immaginazione, cioè al meccanismo psichico sul quale poggia l'erotismo. La fascinazione che promana dal corpo dell'altro non deriva infatti tanto dalla vista, quanto dalla capacità di figurare con la mente cose che la vista non raggiunge, ma che la fantasia riesce a rendere insieme visibili e inattingibili. L'inattingibilità alimenta il desiderio. La poesia di Tasso non raggiunge mai le punte oscene toccate a tratti da quella ariostesca (il capitolo della lanterna), ma risulta assai più connotata in senso erotico, esattamente come la *Liberata* comunica un eros frustrato e violento ignoto al *Furioso* e alla tradizione precedente. Nell'ambito della poesia tassiana la lirica erotica appare, come ho detto, volutamente confinata alle rime giovanili. Ma è proprio quando, nel poema, le fantasie liriche diventano "favole", quando l'allusività trionfa sull'esplicito, quando l'immaginazione è rinforzata dal senso del proibito e della morte che l'erotismo, sempre latente, acquista maggior forza.

Anatomia della bellezza

Il ritratto, con la divinizzazione dell'amata, è una tappa fondamentale del discorso lirico. Ma Petrarca, aprendo il suo *Canzoniere*, non descrive Laura. Sappiamo dove è nata (in analogia con la nascita di Cristo), conosciamo attraverso un acrostico il suo nome e i *senhals* nei quali tende a dissolversi (aura, oro, lauro), conosciamo le sue chiome bionde e un'altra serie di elementi che diventeranno topici (capelli, mano, occhi, fianco). Le componenti del ritratto, però, non sono mai effettivamente descrittive e fisicamente Laura non appare diversa dall'Antonia di Boiardo o da ogni altra donna della poesia. Anche Lucrezia Bendidio è identificata da un gioco sul nome.¹⁷ La sua bellezza, in primo piano, è descritta per frammenti, come, in un genere diverso, quella dell'Alcina ariostesca, della quale sono elogiate una per una le diverse parti del corpo. Dopo aver presentato una donna con voce e volto di Angioletta, Tasso la disseziona dedicando un testo a ogni parte anatomica. Analoga strategia descrittiva, ma con più marcate tendenze alla sublimazione platonica, è impiegata in un secondo momento nei riguardi di Laura.¹⁸ Troviamo così, disposti in serie, sonetti in lode della bocca, della gola, del petto, della

mano e del piede, della mano e del guanto che la copre, della bella voce. All'innamoramento per vista si associa in tal modo quello 'per udito'. Nella realtà le due amate si distinsero nel canto: la Bendidio era un' apprezzata cantante, la Peperera eccelse nell'arpa, nel canto e nel ballo; per Tasso il dato biografico si trasforma subito in una riflessione sulla forza seduttiva della voce:

Ma de l'altro periglio io non m'accorsi,
ché li fu per gli orecchi il cor ferito
e i detti andaro ove non giunse il volto
(3).

La frammentazione del ritratto, inedita nella tradizione (ma poi molto imitata dai seguaci del Tasso),¹⁹ rivela la presenza di un occhio indagatore che si fissa di volta in volta (in una serie di testi successivi) su un particolare: "la bellezza della donna e particolarmente quella della bocca" (17), "la gola de la sua donna" (18), "il petto de la sua donna" (19). Il particolare anatomico lodato è solo lo spunto per una riflessione sugli effetti che esso suscita in chi lo ammira. La bellezza dell'oggetto d'amore è topica, ma le fantasie che scatena rivelano un io desiderante dotato di forte individualità.

Nella "Loda della bellezza della sua donna, e particolarmente della bocca", l'attenzione si posa sul "dolce labro" che "apre e serra" i messaggi d'amore. Ma la bocca è già al centro di uno dei primi sonetti del Chigiano (17), nel quale il parlar cortese e saggio, "spirando fra le rose", cattura più ancora della vista (3). Con maggior audacia, in altra occasione (fra le rime encomiastiche) Tasso loda il "labbro di sotto" della signora Leonora Sanvitale, che sporge "tumidetto in fuore" offrendosi agli amanti "quasi pomo di Tantalo" perché promette per poi deludere (549). Solo l'occhio di un attento osservatore, che predilige l'eccezione alla regola, lo scarto alla norma, è in grado di cogliere la carica erotica che il 'difetto' sprigiona. È noto che in questo caso, come in altri, il sonetto poggia su una realtà biografica. In una lettera a Luca Scalabrino, Tasso fa cenno infatti al "labrotto quasi a l'austriaca" della bella Leonora. Un labbro capace di scatenare desiderio e immaginazione.²⁰

Nell'elogio della gola (18) lo sguardo, "dal piacere stretto", si concentra su quello "spazio breve" che si colloca tra il "bianco viso" e il "molle e casto petto". È uno sguardo cupido ("cupidamente"), che talora "trapassa" alla bocca dalla quale "sugge e beve" lungo amore e dalla quale attende giusto compenso, per poi tornare a indagare quel particolare. Il collo è una "bianca neve", secondo tradizione, ma viva e 'spirante'. E il bianco non è, banalmente, quello della perla, ma quello della carne messa al confronto con la perla della collana. Il "candor peregrin" adorna ed esalta per contrasto il "natio candore". Il contrasto cromatico sarà alla base della forza erotica spirigionata dalla ferita inferta da un guerriero "inumano" "ne' confini / del bianco collo" di Clorinda (GL III 30). La macchia di sangue sui capelli biondi appare come un gioiello: "come rosseggia l'or che di rubini / per man d'illustra artefice sfaville".

Scendendo alla lode del petto, nel sonetto 19, lo sguardo si ferma in particolare sulla “candida via”, paragonata allusivamente alla via Lattea, che separa l’una dall’altra mammella. È da lì, infatti, che “il desio” “trapassa” a “più belle viste” e a reggie più belle di quelle degli dei. Ma di quello che il pensiero, guidato da Amore, immagina e racconta al poeta il poeta non può parlare altro che fra se stesso, senza confessarlo ad altri. I sospiri, che ne testimoniano la reazione immediata, non interrompono “i vaghi sguardi”.

La naturale seduttività di Lucrezia diventa arte della seduzione nell’Armida della *Liberata*:

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 vesta:
invida, ma s’a gli occhi il varco chiude,
l’amoroso pensier già non arresta,
ché non ben pago di bellezza esterna
ne gli occulti secreti anco s’interna.

Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e no ’l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sí penetrar ne la vietata parte.

Ivi si spazia, ivi contempla il vero
di tante meraviglie a parte a parte;
poscia al desio le narra e le describe,
e ne fa le sue fiamme in lui piú vive
(iv 31–32).

Come il “desio” del poeta del sonetto 19 “a vie più belle / viste trapassa”, non sentendosi pago della bellezza visibile, per figurarsi con il pensiero quella non visibile (“occulti secreti”) e proibita (“vietata parte”), così i cavalieri erranti spingono “l’amoroso pensiero” (cioè il “desio”) negli “occulti secreti” di Armida e fantasticano “di tante meraviglie a parte a parte”. Come è stato osservato, “attraverso l’immagine del raggio l’ingresso del pensiero nella parte proibita assume il carattere mistico e religioso della contemplazione della verità oltre il velo” con una evidente “sacralizzazione blasfema della bellezza delle parti proibite”.²¹ La reinterpretazione di un malizioso *topos* tradizionale riacquista, con il divieto, un senso di “idolatria erotica”. Ma all’esibizionismo di Armida, che distribuisce e sottrae alla vista parti di sé per alimentare il desiderio, si contrappone, con analoghi effetti, la chiusura di Clorinda. Dentro l’armatura, essa si nasconde per rivelarsi suo malgrado solo frammentariamente; su quei frammenti si carica una forza erotica potenziata: sulla chioma sparsa al vento, sul collo bianco ferito, sul seno ferito, reso percettibile solo dalla presenza del sangue che da esso fuoriesce “caldo”. All’evidenza dell’immagine contribuisce, oltre al contrasto dei colori, la sensazione tattile.

Il poeta pittore

A fronte di una *descriptio* che non può essere altro che topica (bocca, petto, collo fanno parte del canone lirico breve e sono autorizzati da Petrarca), si apre una strada che consente al soggetto desiderante di esprimersi in forma meno tradizionale delle usuali fulminazioni, dei tremori e dei bollori dell'amante petrarchista. È attraverso il pensiero, spiega Tasso in un altro sonetto (*De la vostra bellezza il mio pensiero*, 20), che il soggetto realizza quel genere di unione totale che la realtà gli impedisce: "Dice che il pensiero gli descrive la bellezza de la sua donna e s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente". In quel sonetto Tasso descrive come il pensiero giunga a formare "l'idolo" della donna amata e, nello stesso tempo, a possederlo, in modo che essa non sia "giamai divisa" da lui. Il piacere che ne deriva è potenziato dall'ammirazione per l'opera in se stessa e per il "magistero" del pittore. La tarda *esposizione* analizza questo processo mentale con la similitudine della pittura ("assomiglia il pensiero al pittore convenevolmente, perché la fantasia o la memoria è simile ad una pittura"). È il piacere dell'artista per la bellezza da lui creata: "si compiace della bellezza della sua donna come d'opera propria e di imagine fatta da lui". Ma il motivo del pensiero-pittore ritorna anche altrove:

Per figurar madonna al senso interno
dove torrai, pensier, l'ombre e i colori?
Come dipingerai candidi fiori
o rose sparse in bianca falda il verno?
(65).

Pittore è il pensiero che crea immagini mentali, idoli, come è pittore il poeta, il cui potere è ancora superiore, perché in grado, oltre che di figurare il reale, di correggerlo e riplasmarlo in forma più bella:

E 'n guisa di pittor che il vizio emende
del tempo, mostrerò ne gli alti carmi
le tue bellezze in nulla parte offese
(77).

Mentre la realtà è soggetta all'usura del tempo, la bellezza dell'arte è intangibile. È questa la sola arma che il poeta amante possiede e con la quale può perfino ricattare l'amata. Così come è in grado di ritrarla sempre giovane, anche quando il tempo avrà consumato le sue bellezze, è in grado di condannarla all'oscurità, semplicemente rinunciando a cantarla. Non è tanto l'amore che sopravvive nel tempo (l'amore per la donna ormai vecchia), ma l'opera dell'artista che corregge le devastazioni del tempo ("e 'n guisa di pittor che il vizio emende / del tempo"). Il confronto-scontro con Petrarca è costante nelle rime del Tasso. Mentre la didascalia recita infatti, petrarchescamente: "Dice a la sua donna che quando sarà vecchia non rimarrà d'amarla" (76), il sonetto afferma in

realtà che il poeta continuerà a rappresentare non la sua donna, le cui arme sono ormai spuntate dall'età, ma le bellezze che erano in lei, "in nulla parte offese".

Pennellate erotiche

E sí come ne' piccioli corpi può ben essere eleganza e leggiadria, ma beltà e perfezione non mai; cosí anco i piccioli poemi epici vaghi ed eleganti possono essere, ma non belli e perfetti: perché ne la bellezza e perfezione, oltra la proporzione, vi è la grandezza necessaria.²²

Critico delle forme liriche in quanto brevi e senza favola, proprio nella brevità del madrigale Tasso raggiunge i risultati più riusciti, come se la brevità, la libertà metrica, la musicalità della forma che si scioglie nel canto, con i suoi versi corti e le sue cadenze bacciate, gli consentissero una maggior libertà di espressione. È nei madrigali che il vagheggiamento erotico tassiano acquista la sua massima *energia* (sintesi di evidenza e di efficacia):

Soavissimo bacio,
del mio lungo servir con tanta fede
dolcissima mercede!
felicissimo ardere
de la man che vi tocca
tutta tremante il delicato seno,
mentre di bocca in bocca
l'anima con dolcezza allor vien meno!
(308).

Nel quadretto dipinto con tratti fulminei, reale o immaginato, il poeta figura una scena in cui il bacio tanto desiderato è finalmente ottenuto. Lo sguardo si fissa sulla dantesca "man tremante" (per Tasso Dante è il maestro dell'evidenza) che tocca il seno dell'amata.

Una vera e propria fantasia erotica è quella in cui il poeta immagina di trasformarsi in un'ape per pungere il seno dell'amata (il luogo sul quale si appunta con maggiore frequenza il suo desiderio):

Un'ape esser vorrei
donna bella e crudele,
che sussurrando in voi suggeresse il mele:
e, non potendo il cor, potesse almeno
pungervi il bianco seno,
in sì dolce ferita
vendicata lasciar la propria vita
(499).

Nei sette versi di questo madrigale Tasso condensa una serie di motivi ricorrenti nella sua poesia, ma rivisitati in una forma che oscilla fra il galante omaggio alla donna desiderata e un'aggressività erotica solo parzialmente celata dal tono leggero. Il motivo dell'ape che punge provocando, al pari delle frecce di Cupido, una ferita d'amore è

topico.²³ La puntura del seno è una immagine metaforica per indicare la trafittura amorosa (pungere il cuore), ma qui il poeta esprime piuttosto il desiderio di “suggere” il “mele” dell’amata, non di instillarle in lei amore. Per far questo il poeta vorrebbe trasformarsi in un’ape e “suggere” la dolcezza dell’amata “sussurrando”, agendo senza essere visto. Se non può trafiggere il cuore (perché il suo pungiglione non può giungere così in fondo), può almeno ferirle il seno e morire infine soddisfatto per la vendetta ottenuta “n sì dolce ferita”. Ma l’ape che “sugge”, che ferisce il “bianco seno” dell’amata crudele, e poi muore non può fare a meno di evocare ancora una volta tanto le punte che trafiggono il seno di Clorinda (“Spinge egli il ferro nel bel sen di punta/ che vi si immerge, e il sangue avido beve”) in un duello portatore di amore e morte, quanto le fantasie di Tancredi intorno a una possibile congiunzione in morte (“ciò che il viver non ebbe abbia la morte”). Trasportata dal contesto epico all’immediatezza del presente lirico del madrigale, però, la forza tragica dell’immagine si stempera: le metafore riacquistano il loro valore figurale, l’urgenza del desiderio si riduce a un appello galante all’amata crudele e in un invito a concedersi. Sotto una forma limpida e cantabile del madrigale la poesia tassiana sprigiona la forza dell’eros represso.

La lontananza fisica

La lontananza in tutte le sue forme (dall’allontanamento fisico alla morte) è un motivo propulsore della poesia. Fin dalle origini, infatti, la lirica scaturisce dall’assenza dell’oggetto d’amore e dal desiderio frustrato, cioè da una mancanza. Tasso moltiplica i suoi allontanamenti e le partenze dell’amata, ancorandoli in parte a eventi reali. Ma il primo allontanamento reale non fa che sancire una posizione raggiunta, cioè l’autonomia dell’amante rispetto all’oggetto amato, già trasformato in pensiero e immagine dell’oggetto amato:

Se'l mio core è con voi, come desia,
 dov'è l'anima mia?
 Credo sia col pensiero, e'l pensier vago
 è con la bella imago;
 e l'immagine bella
 de la vostra bellezza è ne la mente
 viva vera e presente
 e vi spira e favella
 (26).

Il “pensier fallace” (23), infatti, è in grado di superare “monti e campagne e mari e fiumi” e di provocare nell’amante quel piacevole sfinimento che genera la vista dell’amata. L’“imaginata vista” consente infatti un godimento tutto mentale, sempre pronto ad autoalimentarsi (“et amo e ardo e godo / più del mio foco se maggiore il sento”, 24), in cui piacere e dolore si mescolano (“e ‘l languir sì mi piace / ch’infinito diletto ho nel martire”, 23). Non solo il poeta ha “ne la mente” la “bella imago” come se fosse “viva vera

e presente”, ma se la figura anche mentre “spira e favella” (26) e addirittura la vede “nel materno albergo” mentre comparte “fra le compagne i baci e ‘l riso” (21). Lo scatenarsi del pensiero in assenza dell’oggetto d’amore piace a Tasso, come mostra bene la serie di componimenti “sul medesimo soggetto”.

Sostituto della visione diretta, ma non inferiore a essa nei suoi effetti, il pensiero si apparenta come creatore di immagini al sogno, al quale il poeta riconosce però una forza immaginativa ancora superiore. Al pensiero si rivolge infatti pregandolo che “cessi” “da le sue operazioni”, che gli impediscono di dormire, e lasci spazio al sogno:

Pensier, che mentre di formarmi tenti
l’amato volto e come sai l’adorni,
tutti da l’opre lor togli e distorni
gli spiriti lassi al tuo servigio intenti,

del tuo lavoro omai cessa, e consenti
che’l cor s’acqueti e ’l sonno a me ritorni
(27).

Se il pensiero è in grado di formare “l’amato volto”, il sogno può formarne uno ancor “più sembante al vero” perché riesce a dare all’immagine “pur voce soave”. Non solo, il sogno è in grado di fingere e di ritrarre “pietosa” una donna che nella realtà ha il “sembiante rigido e severo” (27). Il racconto onirico supera dunque nella sua capacità fantastica quello mentale. Sul piano dei surrogati della vista, il sogno si affianca al pensiero come fabbricatore di idoli.

Pensiero e sogno sono due elaborazioni dell’immagine dell’amata che presuppongono già una distanza da essa. Forse proprio per questo l’accidente esterno che dovrebbe segnare il distacco definitivo del poeta dall’oggetto d’amore e renderlo consapevole dell’impossibilità di averlo, cioè il matrimonio di Lucrezia, non ha nella raccolta la tragicità della morte di Laura nel *Canzoniere*, anche se lascerebbe supporre di rappresentarne un equivalente sul piano funzionale. È da notare che nelle *Eteree* la canzone sulle nozze (Lucrezia andò sposa al conte Baldassarre Machiavelli nel 1562) veniva opportunamente a concludere la storia d’amore. Ma nelle raccolte successive Tasso la priva del tutto di questa funzione. L’importanza dell’evento è segnalata dalla scelta del metro della canzone, una canzone in forma di lamento: “Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno / chinar Madonna il collo al gioco altrui” (31). La notizia del matrimonio dà luogo, infatti, a un’altra serie di figurazioni erotiche: ora il poeta immagina che quelle parti su cui si appuntavano il suo pensiero e il suo desiderio siano proprietà di un altro e vede il fortunato realizzare quelli che erano i suoi desideri erotici:

Misero! Ed io là corro ove rimiri
fra le brine del volto e’l bianco petto
scherzar la mano avversa ai miei desiri!
(31).

La gelosia

La gelosia, che come il pensiero “s’interna”, trae alimento dall’immaginazione, che figura all’amante non solo la “mano avversa a’ suoi desiri” “scherzar” fra le “brine del volto” e il “bianco petto” dell’amata (*Amor, colei che verginella amai* 32), ma i baci fra i due sposi e la deflorazione dell’amata:

e ch’altri un bacio toglia,
 pegno gentil del suo bel viso intatto,
 e i primi fior ne coglia,
 que’ che già cinti d’amorose spine
 crebber vermigli infra le molli brine.
 (31, vv. 38–42).

La pulsione masochistica che sta alla base della gelosia (“Lasso! Il pensier ciò che dispiace e duole / a l’alma inferma or di ritrar fa prova” 31, vv. 57–58) prorompe nel drammatico esclamativo: “Miserò! Ed io là corro ove rimiri” (32, v. 9) e nel commento: “correa di notte per andare a vedere il suo male”. L’amante si ribella all’idea “ch’altri delibi / umor sì dolce e ’l caro mel *gli* involi” (31, vv. 46–47). La gelosia è tale da rendere la perdita definitiva dell’oggetto d’amore meno dolorosa del suo possesso da parte di un altro:

Si nieghi a me, pur che a ciascun si nieghi
 ché quando altrui non splende il vivo sole
 ne le tenebre ancor vivrò beato
 (99).

Del tutto inaspettata, ma a ben pensarci in armonia con le forme del desiderio tassiano, giunge la mossa seguente: il poeta sembra infatti accontentarsi di volare come “augel canoro” intorno all’“arbor felice” ne le cui braccia “cresce vite sì bella”. Venuta meno la possibilità di possederla (“Amor colei che verginella amai / doman credo veder novella sposa, / simil, se non m’inganno, a colta rosa / che spieghi il seno aperto a’ caldi rai”), la rosa colta non perde alcun fascino ai suoi occhi. Per lui non verrà meno, infatti, la possibilità di vederla, immaginarla, cantarla.²⁴ Le metafore del poeta-uccello (da canoro a rapace) si moltiplicano nella raccolta. Il poeta-uccello contempla dall’alto di un ramo, desidera (uccel rapace), ma non può che cantare. Forse proprio per questo il mendace pappagallo della *Liberata* pronuncia un canto che echeggia e a tratti cita il sonetto nuziale (*Amor colei che verginella amai*): “Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa / dal verde suo modesta e verginella / che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa, / quanto si mostra men, tanto è più bella, / Ecco poi nudo il sen [...]” (GL XVI 14). Se ne ricorderà Marino, in un contesto notevolmente desublimato, quando descriverà Adone, trasformato in pappagallo, mentre osserva gli amoreggiamenti di Venere e Marte.

Fetici dell'amata

Il desiderio frustrato sperimenta forme deviate di possesso dell'amata: quello dell'erba toccata dai suoi piedi, della "bendella" di seta appartenutale, del suo guanto. Novello Glauco, Tasso intende nutrirsi dell'erba "coltivata dalla sua donna" per saziare "il digiuno amoroso" (e divinizzarsi:

già nuovo Glauco, in ampio mar mi spazio
d'immensa gioia, e 'n più tranquillo stato
quasi mi par ch'immortal forma i' prenda
(39).

Ma si accontenta anche della "bendella" di seta che le ha sottratto e che offre in cambio ad Amore, se Amore gli concederà di toccare la "bianca mano" di lei (46). Mentre il contatto metonimico, attraverso gli oggetti che l'amata ha toccato o che le sono appartenuti (il guanto) rimanda al *Canzoniere*, seppur rivisitato in chiave cortigiana, una vistosa metafora dell'atto erotico come il ballo appartiene esclusivamente alla cultura cortigiana. Emblema del ripiegamento mondano della poesia amorosa, il ballo diventa per il poeta il solo momento di contatto reale con l'amata. Nella prima parte del Chigiano al tema è dedicato un breve ciclo di quattro componimenti dei quali è protagonista assoluta la mano dell'amata. Avendola stretta fra le sue, il poeta sente di aver catturato la sua preda e di potersi vendicare di lei ("e se piaghe mi dié baci le renda", 47). Nel ballo la mano di lei "ignuda e bella" "s'offre inerme" a la sua, quasi "pegno gentile e di sicura fede" (come farà la mano di Clorinda morente a Tancredi: "e la man nuda e fredda alzando [...] gli dà pegno di pace"), ma poi, "al fin de l'armonia che i passi allenta", essa "riveste altera l'odorate spoglie", senza che l'amante possa impedirlo ("e la mia par che vi consenta", 49). Oltre questo fugace contatto, che la donna stessa vieterà di ripetere spegnendo la fiamma durante il ballo del torchio (51),²⁵ il poeta non andrà. L'abbandono definitivo sarà segnato inesorabilmente proprio dal negarsi della mano ("nega la man che già m'avinse e prese"). Ma intorno a quella mano nuda e inerme posseduta fugacemente con brama e poi perduta, prima quando essa riveste le "odorate spoglie", e poi per sempre, la fantasia ha potuto elaborare un quadro compiuto dell'alternanza di stati d'animo, dalla gioia del possesso alla perdita definitiva.

L'avventura reale che sta alla base del ciclo di rime per la Bendidio si svolse nel breve arco di un anno, fra il 1561 e il 1562, ma, come Tasso ci tiene a dire, non questo o un altro amore importano ("Voi pur che numerate i vostri amori", 205),²⁶ ma quel "foco", quel desiderio che più di una donna è in grado di accendere. Prova ne è il fatto che il poeta è pronto, non ancora finita la prima, ad avviare una seconda storia che si rivelerà per molti aspetti simile alla precedente:

Serve indiviso a due tiranni il core,
 a' vari oggetti è un pensier fermo e intento
 e per doppia cagion doppio né il tormento
 (130).

Fantasie di congiungimento attraverso gli oggetti e i luoghi, o in altre forme, assediano i personaggi della *Liberata* con le loro frustrazioni amorose. Dalla petrarchesca “aura” che spira dalle “tende latine” dove Tancredi è alloggiato, confortando Erminia a raggiungerlo, e alla sempre petrarchesca fantasia di essere sepolta in un luogo dove un giorno l'amato verserà lacrime, alle fantasie erotiche e macabre di Tancredi che desidera di unirsi alla morta Clorinda nel ventre di una belva:

Ma s'egli abien che i vaghi membri suoi
 stati sien cibo di ferine voglie,
 vuo' che la bocca stessa anco me ingoi,
 e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie
 (XII 79).

Lo specchio

Anche lo specchio può diventare un mezzo di incontro dell'amante con l'amata. Nei sonetti 43 e 44 il poeta lo tiene fra le mani affinché la donna si rimiri.²⁷ “A' servigi d'amor ministro eletto”, lo specchio avvia un complesso gioco di immagini. Mentre nel primo sonetto, dopo essersi specchiata, la donna si volge all'amante fulminandolo con le armi che ha affilato rimirandosi, cioè con la sua bellezza; nel secondo il rito è interamente narcisistico:

Chiaro cristallo a la mia donna offersi
 sì ch'ella vide la sua bella imago
 qual di formarla il mio pensiero è vago
 e qual procuro di ritrarla in versi
 (44).

La donna che si specchia è un altro degli innumerevoli retaggi petrarcheschi. Nel *Canzoniere* Laura si vede riflessa e si ama (“veggendo in voi finir vostro desio”, *RVF* XLVI 11) senza lasciare posto all'amore per l'altro. Anche Lucrezia si specchia mentre il poeta figura col pensiero e ritrae con l'arte l'immagine che lei vede. Pensiero ed arte sono dunque specchi, riflessi del vero. Il poeta non sa vederla che attraverso quelli, cioè come immagine ideale (“Gentilmente accenna a la sua donna ch'egli non merita di esserle men caro d'un bel cristallo dove si specchiava, imperocché l'immagine di lei non era formata men bella nel pensiero del poeta e nei suoi versi, laonde per l'affezione intrinseca, e per l'opera esteriore, era meritevole de la sua grazia”). Appagata dalla propria bellezza, la

donna non distoglie lo sguardo dallo specchio. Ma, a differenza di Petrarca, Tasso riesce a godere dell'atto narcisistico dell'amata perché, invaghendosi di se stessa, essa gli consente di non provare gelosia:

Sol geloso mi faccia il vostro aspetto,
 ch'amando il piacer vostro e i miei martiri
 amerete il mio amore e 'l mio sospetto
 (101).

Da strumento galante in un rito di silenzioso corteggiamento lo specchio si trasforma, nel poema, in strumento erotico, "ministro" dei "misteri d'amor". Con inversione di ruolo, è la donna tentatrice, questa volta, a offrire l'"estranio arnese" all'amante:

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
 (GL XVI 20).

L'evidente ritorno di parole, immagini e rime è di per se stesso eloquente.

In un ulteriore allontanamento fisico dall'oggetto d'amore, l'immagine riflessa dallo specchio può essere sostituita da quella ritratta: nel cuore dal poeta pittore o in un dipinto di altri. Al tema è dedicata una coppia di madrigali nei quali le due forme di pittura sono ingegnosamente accostate: "Se non gli vuole dare il suo cuore", dice il poeta, la donna gli conceda almeno la sua "immagine" (154). Ma poi si interroga sul perché, se l'immagine dell'amata è dipinta nel cuore (155) egli senta il bisogno dell'opera di un "altro pittore" (diverso cioè da Amore o dal pensiero). Conclude che se l'occhio non può vedere quella "forma interna" impressa e ammirata dal pensiero; a quell'immagine "vera" ma non visibile, si può affiancare un'"immagine finta" per soddisfare la vista mentre si pensa alla bellezza amata.

Vedere senza essere visti

Fra le componenti dell'erotismo tassiano si iscrive un pronunciato voyeurismo che avrà notevole sviluppo nella poesia barocca. Il primo sonetto della seconda raccolta deve in qualche modo giustificare la nascita di un secondo amore, il sostituirsi dell'immagine di Laura a quella di Lucrezia. Si tratta infatti di una scelta decisamente antipetrarchesca, che viola il presupposto fondamentale dell'unicità dell'amore.²⁸ A differenza di quello di Francesco, l'amore di Torquato, almeno per un momento, "Serve indiviso a due ti-

ranni il core, / a' vari oggetti è un pensier fermo e intento" 130, 5–6). Il suo pensiero è contrastato fra “vari oggetti” e questa condizione, come ben apprenderemo dalla *Liberata*, è negativa. Alla situazione di *impasse* si lega anche il sonetto che “descrive l’atto nel quale vide baciarsi due donne amate da lui”, nel quale il poeta accarezza momentaneamente il sogno proibito d’essere “terzo fra le due”, prima di “inchinarsi” piuttosto alla seconda (184):

Provinsi in vera pugna e non si sdegni
scontro d’amante. Amor, me, tuo devoto,
opponi a l’una o fra le due fa terzo
(183).

Lo spinge (terzo sonetto della serie, *Dal vostro sen qual fuggitivo audace*, 185) il bisogno di ritrovare l’unità, bisogno che coincide peraltro con una riunificazione dell’immagine femminile sdoppiata. Il bacio è il punto di contatto fra le due.

Il gioco si complica nel sonetto sulle tre sorelle nel quale, “vagheggiandole tutte”, il poeta “assomiglia se stesso all’idolatra”. L’idea petrarchesca che nelle altre si cerca l’immagine dell’unica amata (“Lei sol vagheggio, e se pur l’altre miro / vo cercando in altrui quel ch’ha di vago / e ne gli idoli suoi vien ch’io l’adore”) è in effetti incrinata da una sensazione di tipo diverso: il piacere dell’errore derivato dall’eccessiva somiglianza fra il “vero” e l’“imago” (un piacere che si avvicina non poco a quello procurato dalla maschera):

ma cotanto somiglia al ver l’imago,
ch’erro, e dolc’è l’error; pur ne sospiro
come d’ingiusta idolatria d’amore
(126).

Anche la maschera, come il ballo, è specchio di una vita mondana alla quale Tasso partecipò. È la stagione del carnevale, “stagion lieta”, e gli amanti si nascondono “sotto mentiti aspetti”. La maschera sotto la quale l’amata si nasconde, dando di sé un’immagine contraffatta, è in grado di sprigionare la stessa carica erotica che deriva dal “vedere e non vedere” e dalla mescolanza del “culto” col “negletto”:

Chi è costei ch’in sì mentito aspetto
le sue vere bellezze altrui contende,
e ’n guisa d’uom ch’a nobil preda intende
occulta va sotto un vestir negletto?
(186).²⁹

L’attacco del sonetto, di sapore cavalcantiano, esprime lo stato d’animo ansioso generato dalle “mille larve” “erranti” intorno al poeta. Il “mentito aspetto” (che nella *Liberata* nasconde la potenza erotica di Clorinda e di Erminia) è quello maschile (“in guisa

d'uom ch'a nobil preda intende"), che cela e insieme rivela una donna predatrice. Il disorientamento accresce il piacere che deriva dal riconoscere l'amata anche sotto le false sembianze, grazie allo sguardo ("la vista insidiosa") e alla voce ("l suono"). Come una ingannevole sirena, la donna seduce.

Più intenso ancora è il piacere che deriva dalla sensazione di rubare ("voler per furto") ciò che si potrebbe avere "per dono", cioè quello di rubare l'immagine vera sotto le false apparenze. Il pensiero va ai personaggi femminili del poema che impiegano diversamente tutte queste strategie seduttive: dall'Armida che gioca sull'arte di celare e lasciar vedere e, "incolta" ad arte, inganna; a Sofronia, che "incolta" invece per modestia, esercita un fascino inconsapevole; a Erminia, che sotto la maschera virile, cioè l'armatura, non riesce a nascondere la propria femminilità.

La deflorazione

L'epitalamio è un genere della poesia d'occasione e d'encomio; ma Tasso mostra un interesse particolare per l'immagine della giovane sposa e in particolare per il corpo violato. Fin dall'inizio, lo abbiamo visto, contempla in Lucrezia la "colta rosa", o meglio, immagina masochisticamente ("correa di notte per andare a vedere il suo male" chiosa più tardi) il momento della violazione: "Ma chi l'aperse non vedrò giamai" e immagina "l'invidiata mano" che scherza felice "fra le brine del volto e il bianco petto" (31). Non vale qui la pena di sostare sulle declinazioni del motivo, fin troppo studiato, della rosa *verginella*. Accenno solo alla canzone *Già il notturno sereno* (569), che celebra con una notevole pulsione voyeuristica le nozze di Alfonso e di Marfisa d'Este (proprio una festa di nozze segnerà l'apice della follia di Torquato). Avviato da un elogio dei legittimi amori, benedetti dal matrimonio, il componimento si svolge al ritmo di una protratta metaforica bellica, senza dubbio tradizionale, ma impiegata con un'insistenza e con una violenza un po' fuor di norma. Come un "destrier feroce", mordendo il freno e in attesa del "dolce invito" alla battaglia, il giovane regale si accende al segnale. Il poeta "vede o sente" "sonar lo strale e l'arco". La "verginella" è punta e arde di voglia amorosa, pur fingendosi "ritrosetta". Il "regio garzon" coglie la rosa intatta fra spine pungenti, fra gli aghi delle api e non cessa "fin che (lei) 'l sangue/ non versa e vinta [...] sospira e langue". Una volta che le "spoglie sono di sangue sparte", il gioco si rinnova. Solo alla fine il guerriero stanco posa il capo sul ventre dell'amata. È la descrizione di un combattimento in piena regola che non può non far venire in mente il matrimonio di sangue di Clorinda, la vergine punta e trafitta, "languente". La forte corrente erotica di quel canto, ben individuata dalla critica, promana dallo spostamento allusivo delle metafore bellico-amorose. Tornate ad assumere il significato letterale, esse non cessano di evocare i significati erotici assunti nel loro impiego lirico. In questo scambio ambiguo, un po' come accade nel ballo, il duello diventa il corrispettivo dell'amplesso in tutta la sua violenza.

La dolce morte

La descrizione del rapporto amoroso, ben lontana dalla crudezza dei sonetti erotici di un Aretino, ma anche dai silenzi del Petrarca, pare soddisfare la pulsione voyeuristica che trapela da tutta la poesia tassiana. In alcuni componimenti di questo genere, sotto il velo dei nomi classici, Tasso dà il meglio di sé attraverso l'impiego prolungato della metafora, considerata fra le figure base dell'evidenza. Mi riferisco, per esempio, al celebre *Nel dolce seno della bella Clori* (378), una rappresentazione dialogata, quasi teatrale, e dunque evidente, dell'amplesso fra Tirsi e Clori. Il dialogo è tutto fondato su una metafora erotica per eccellenza, quella che identifica il vertice del godimento con la morte: un'identificazione che darà i massimi frutti nella *Liberata*. Tirsi sente "languendo [...] l'ore vicine": le ore sono quelle della separazione (e della morte). Clori protesta: "Ahi! Crudo, ir dunque a morte / senza me pensi? Io teco, e non me 'n pento, / morir promisi". La morte erotica prevede che "l'una e l'altra alma insieme scocchi". E il poeta, ricorrendo ad una delle più famose esclamazioni liriche ed epiche, commenta:

Oh fortunati! L'un entro spirando
 ne la bocca de l'altra, una dolce ombra
 di morte gli occhi lor tremanti ingombra:
 e si sentian, mancando i rotti accenti,
 agghiacciar fra le labbra i baci ardenti
 (378, vv. 16–20).

L'immagine del bacio come "spirare" si arricchisce qui del significato metaforico di spirare come morire e della morte reale come dolce morte. La stessa feconda ambiguità, ma con brusco passaggio dal metaforico al letterale, è alla base dell'insolito congiungimento fra Olindo e Sofronia. Nelle sue fantasie erotiche, Olindo, in punto di morte, trasforma l'unione nel supplizio in un vero e proprio atto d'amore:

Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divise,
 ma duramente or ne congiunge in morte.
 Piacemi almen, poich'in sí strane guise
 morir pur déi, del rogo esser consorte,
 se del letto non fui; duolmi il tuo fato,
 il mio non già, poich'io ti moro a lato.

Ed oh mia sorte avventurosa a pieno!
 oh fortunati miei dolci martíri!
 S'impetrarò che, giunto seno a seno,
 l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
 e venendo tu meco a un tempo meno,
 in me fuor mandi gli ultimi sospiri
 (GL II 34–35).

L'accostamento stretto di Amore e Morte nella realtà della finzione non solo rende funzionale il linguaggio lirico alla narrazione, ma lo riscatta anche dall'automatismo che la tradizione ha finito per imporgli.

La lirica tassiana esplicita ed esaspera tendenze già presenti nel *Canzoniere*, e in particolare la corrente erotica che promana dalla poesia del desiderio frustrato. Consapevole del pericolo insito nell'erotismo delle proprie rime 'giovanili', Tasso cercherà di correggerle tramite un'interpretazione neoplatonica, così come cercherà di salvare la *Liberata* con l'allegoria. Ma l'erotismo lirico originario non era pervaso da quel senso dell'errore e del peccato che domina invece gli amori della *Liberata*, sia perché l'amore è legittimo e naturale nella lirica, sia perché Tasso non aveva ancora subito la crisi seguita all'abbandono della prima *Gerusalemme*. Quando il poema epico si troverà ad accogliere in sé lo stile lirico e i temi della lirica, legittimati con sforzo, l'erotismo delle rime, questa volta pervaso dal senso dell'illecito, assumerà una travolgente forza tragica.

- 1 Nell'Edizione Nazionale sono state pubblicate le *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, a cura di F. Gavazzeni, M. Leva e V. Martignone, Alessandria, dell'Orso, 2004; *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, Alessandria, dell'Orso, 2016, e le *Rime. Terza parte* (cod. Vat. Lat. 10980), a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria, dell'Orso, 2007. Per le citazioni faccio riferimento a T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994 (che riproduce l'edizione Solerti con le integrazioni di Bruno Maier, Bologna, Romagnoli, 1898–1902).
- 2 A. Martini, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in "Filologia e critica", ix, 1984, pp. 78–121, in partic. p. 80.
- 3 Nella dedica al duca Vincenzo Gonzaga dell'edizione Osanna Tasso scrive: "In questo [primo libro] Amore esce dalla confusione, in quella guisa che dagli antichi poeti fu descritto che uscisse dal seno del caos" (cfr. Martini, *Amore esce dal caos*, cit., p. 121).
- 4 Ma, come hanno mostrato con prove inoppugnabili Elio Durante e Anna Martellotti (E. Durante – A. Martellotti, "Giovinetta peregrina". *La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 2010), le rime per la Peperara risalgono agli anni della reclusione tassiana; quelle precedenti che vanno erroneamente sotto il suo nome sono dedicate invece ad altra o altre donne.
- 5 Oltre al già citato Martini, *Amore esce dal caos* cit., si veda V. Martignone, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in "Studi tassiani", 38, 1990, pp. 71–128.
- 6 G. Careri, *La fabbrica degli affetti, La 'Gerusalemme liberata' dai Carracci a Tiepolo*, Milano, il Saggiatore, 2010. L'analisi di Careri si concentra sul Tasso epico, ma le sue considerazioni valgono anche per il lirico. La poetica tassiana degli affetti copre infatti generi diversi.
- 7 Sul concetto di *energia* cfr. in particolare F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella 'Gerusalemme liberata'*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 309–49.
- 8 Ne *Il Cataneo ovvero de gli idoli* Tasso allude alle proprie rime come a un'esperienza lontana di idolatria (T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t. II, p. 715).
- 9 "Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico [...] talora verso le lascivie del lirico" (T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 49).
- 10 Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* cit., p. 43.
- 11 *Ibid.*
- 12 Tasso, *Il Cataneo* cit., p. 714.
- 13 Anche in questo caso, come in numerosi altri che segnalo, Tasso prende spunto da Petrarca, ma lo reinterpreta estremizzandolo. Lo dice lui stesso: "Abbiamo conchiuso che gli amanti e i poeti i quali cantano d'amore sono quasi idolatri e formatori de gli idoli, come già confessò il Petrarca medesimo dicendo: L'idolo mio scolpito in verde lauro" (Tasso, *Il Cataneo* cit., p. 714).
- 14 T. Tasso, *Rime eterree*, a cura di R. Pestarino, Guanda, Fondazione Pietro Bembo, 2013. Senza preamboli, il sonetto *Havean gli atti leggiadri e'l vago aspetto* avvia la narrazione dei casi amorosi.
- 15 *Vere fur queste gioie e questi ardori*. L'argomento recita: "Questo primo sonetto è quasi proposizione dell'opera: nel quale il poeta dice di meritare lode d'essersi pentito tosto nel suo vaneggiare ed esorta gli amanti col suo esempio che ritolgano ad Amore la signoria di se medesimo". Gli echi petrarcheschi sono evidenti.
- 16 Tasso, *Il Cataneo* cit., p. 713.
- 17 Nel madrigale, presente a partire dall'Osanna (*Donna, sovra tutte altre a voi conviensi*), il poeta "Scherza intorno al nome de la sua donna". L'esposizione spiega che il nome è diviso in due

- parti, della quali “l’una vuole che deriva da *luce*, l’altra da *retia*, parola che fra i Latini significa reti”.
- 18 Il nome di Laura Peperara è suggerito in un madrigale: “felice chi raccoglie / pepe nel lauro” (198).
- 19 Martini, *Amore esce dal caos* cit., p. 94, ricorda per esempio le *Rime* di Stigliani, del 1605, nelle quali, oltre alle componenti canoniche, si elogiano i difetti (segni del vaiolo) come è tipico nella poesia barocca.
- 20 Scrive il Tasso: “ho fatto due sonetti: uno alla contessa di Sala, che avea la concitura de le chiome in forma di corona; l’altro a la figliastra, che ha un labrotto quasi a l’austriaca; e con occasione d’udirli il duca mi ha fatto molti favori” (T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853, vol. 1, p. 135). Sull’erotismo della lirica erotica tassiana cfr. A. Sainati, *La lirica di Torquato Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1912, e A. Di Benedetto, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996.
- 21 Careri, *La fabbrica degli affetti* cit., p. 131.
- 22 Tasso, *Discorsi dell’arte poetica* cit., p. Manca la pagina
- 23 Si veda almeno M. Residori, “*L’ape ingegnosa*”. *Sull’uso di alcune fonti greche nell’Aminta*, in “Chroniques Italiennes”, XIX, 2003, 1.
- 24 Come osserva Pestarino nel suo commento alle *Eteree*, “la richiesta da parte del poeta alla donna ma qui anche allo sposo) di poter continuare a cantare il proprio amore anche dopo l’evento matrimoniale, può confrontarsi con quello che anima” un sonetto di Bernardo Tasso a Ginevra Malatesta, “prossima sposa” (T. Tasso, *Rime eterree* cit., p. 273).
- 25 Il ballo della torcia era l’ultimo ballo delle feste di palazzo. Lo spegnimento della fiamma significava la fine dei balli (A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I ‘Discorsi’ di Annibale Romei gentiluomo ferrarese*, Città di Castello, Lapi, 1900, p. CXLII).
- 26 La didascalia del sonetto, primo delle stravaganti nella raccolta di Basile, recita: “Dichiara con la similitudine del fuoco e del fonte come da un amore nascessero molti amori”.
- 27 La poesia dello specchio è stata esaminata in particolare da B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.
- 28 In un sonetto delle stravaganti scrive di sé: “Spinto da quel desio che per natura / gli animi muove a lieti e dolci amori, / molte donne tentai, di molte i cori / molli trovai, rado alma a me fu dura” (206).
- 29 “Sotto mentite larve ad arte incolta” è anche Lucrezia, nella prima sezione di rime (188). Ma Basile, sulla scia di Solerti, pone anche questo sonetto vicino agli altri del ciclo della maschera.

