



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca in Studi letterari, filologici e linguistici

Dipartimento di Scienze Umanistiche

L-FIL-LET/10

TRAGEDIA E SENSO DEL TRAGICO IN TORQUATO TASSO E NEL SECONDO CINQUECENTO

**DOTTORE
STEFANIA CENTORBI**

**COORDINATORE
CHIAR.MA PROF.SSA MARIA D'AGOSTINO**

**TUTOR
CHIAR.MO PROF. ANTONIO DI GRADO**

**COTUTOR
CHIAR.MO PROF. FLORIAN MEHLTRETTER**

**XXIX CICLO
2017**

INTRODUZIONE

Scopo della presente dissertazione è quello di indagare la tragedia e il tragico, in Torquato Tasso e negli autori del Secondo Cinquecento, attraverso un'indagine a largo spettro che, a partire dagli scritti che teorizzano le regole proprie del genere tragico (trattati, commentari, lettere etc.) e attraverso la delineazione di un macrotema utile a definirne gli elementi più caratteristici, si conclude con un'ultima sezione mirante a indagare il "senso del tragico".

La tesi, infatti, si divide in tre sezioni: nella prima s'indaga il significato di Tragedia nel secondo Cinquecento attraverso la trattatistica, nella seconda si affronta un macro-tema, le amicizie tragiche, volto a sunteggiare il senso del tragico fine cinquecentesco a raffronto con i tragici di primo Cinquecento e nella terza s'indaga il senso del Tragico attraverso alcune tragedie di fine Cinquecento.

Il titolo "Significato di tragedia in Torquato Tasso e negli autori del Secondo Cinquecento" è esemplificativo dell'intera prima sezione: vista l'enorme quantità di trattati sulla *Poetica* aristotelica che, a partire dal Trissino si estendono per tutto il Cinquecento e oltre, l'indagine è circoscritta attorno a quei trattatisti che ruotano attorno a Tasso o perchè cronologicamente vicini (la lettera dedicatoria della *Sidonia* ariostesca, le *Annotazioni* di Piccolomini, *La poetica vulgarizzata e sposta* di Castelvetro etc.) o perchè fittamente postillati dal Tasso (oltre alle *Annotazioni* di Piccolomini, Tasso postillò i *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* del Vettori, nonché le *Explicationes* di Robortello, etc.) o perchè ispiratori, talora anche *ex negativo*, delle teorie del Tasso sulla Tragedia (sia i *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* che il *Giudicio sopra la Gerusalemme Riformata* attingono a piene mani dalle *Explanationes* di Maggi e Lombardi o dal già citato Robortello).

Dopo una prima disamina sul problema "Tragedia", il primo capitolo indaga il genere tragico attraverso la figura di Alessandro Piccolomini. Dopo un piccolo paragrafo preliminare ("Alessandro Piccolomini: Alcune considerazioni preliminari") che introduce l'eclittica figura di Piccolomini all'interno dello scenario tardo cinquecentesco e i contatti avuti con Tasso (indagine ricostruita attraverso le *Epistole*), nel paragrafo "Alessandro Piccolomini e Tasso: tra Tragedia e epopea, prime riflessioni", affronto il problema, caro al Tasso, dell'unità nella tragedia e nell'epopea. In più epistole (faccio riferimento alle *Lettere Poetiche*), Tasso, prendendo le mosse dalle *Annotazioni* piccolominiane, affronta taluni problemi di poetica e di raffronto tra i generi. Dopo questa disamina, ancora generale, sul tema della tragedia in Piccolomini, Tasso e Castelvetro, si entra nel vivo della *querelle* tardocinquecentesca attorno ai problemi principali che concernono il genere

tragico: la teoria della “riduzione degli affetti”; il dibattito, molto vivace a fine secolo, tra favola d’argomento noto e favola nuova - alla linea “Zinano-Ariosti” sostenitrice del principio giralduo della superiorità del nuovo sul già noto, Tasso, Castelvetro, Rossi e Piccolomini si oppongono con teorie che affrontano il problema della distinzione tra vero e verisimile, poesia e storia. Infine è affrontato il tema “caratteri, l’eroe tragico e ἡ ἀμαρτία”.

Se, pertanto, la prima sezione è dedicata all’indagine della Tragedia attraverso la trattatistica e indagata anche grazie a strumenti relativamente recenti (l’edizione a cura della Giraldi delle postille Tassiane ai trattati di Piccolomini e Vettori, del 2009, nonché, l’utile volume di Refini sulle glosse inedite di Alessandro Piccolomini all’*Ars Poetica* di Orazio), la seconda sezione è relativa al macrotema “amicizie tragiche”. Dopo un ‘prologo’ sull’idea di amicizia e di ‘amicizia tragica’ in Torquato Tasso, operata attraverso l’analisi del Dialogo *Il Manso* e attraverso la tragedia *Il Torrismondo* (nei paragrafi: “*L’amicizia nell’universo femminile del Torrismondo e l’evoluzione del binomio amore-amicizia dalla tragedia al Manso*” e “*Estingua tutti gli odi il nostro amore, / e nessuno odio il nostro amore estingua*»: esempi di amicizie tragiche nel *Manso*”), mette a raffronto due tragedie del primo Cinquecento (l’*Antigone* di Alamanni e l’*Oreste* di Rucellai) con due tragedie tardocinquecentesche (*Torrismondo* e *Sidonia*) e, attraverso il *Leitmotiv* delle amicizie tragiche, ha lo scopo di segnare le evoluzioni, i cambiamenti di stile e di intenti tra primo e secondo Cinquecento.

L’ultima sezione mira a indagare il senso del tragico sulla base degli elementi analizzati nelle sezioni precedenti. Dopo una prima parte dedicata al “tragico antico” (“*fato, destino, deliberazione in Ellade*”) ha lo scopo di ricercare eventuali evoluzioni fra tragico antico e tragico dei moderni. Inoltre, nelle tragedie volta per volta analizzate, s’indagano quelle spie, quei termini che rimandano alle problematiche teoriche e ai dibattiti sulla tragedia, allo scopo di analizzare se esiste o meno uno scarto, tra tragedia e trattatistica, se esistono contraddizioni e in ultima istanza qual è il significato del tragico per ciascuna delle tragedie analizzate e se convergono a una generale idea del tragico: bisogna capire se si può parlare o meno di un “senso del tragico” nel Cinquecento e se questo senso converge con quello dei moderni.

ICONOLOGIA
 TRAGEDIA.

Dello Steffo.



«Donna vestita di nero. Nella destra mano tiene un pugnale ignudo insanguinato, cogli stivaletti ne' piedi, e in terra dietro alla spalle vi sarà un vestimento d'oro, e diverse Gemme preziose. Vestesi la Tragedia di color nero, per essere tal abito malinconico, e convenevole in quella sorte di Poesia, non contenendo essa altro, che calamità, e le rovine di principi con morte violenta, e crudele, il che dimostra il pugnale insanguinato. Et fu questa Poesia ritrovata dagli Antichi, per molte ragioni, ma principalmente per ricreare, e confortare gli animi de' Cittadini, li quali havessero potuto pensare per confidenza di se stessi di dover arrivare alla Tirannide, e al regolamento degli altri Uomini, togliendo loro la speranza di buon successo, con l'esempio delle infelicità de gli altri, che, a queste arrivati, si sono fabricate grandissime calamità.

Dal che si conchiude, esser bene contentarsi dell'onesta fortuna, e senza altra pompa vivere allegramente con quei pochi comodi, che partorisce la debole fortuna de' semplici Cittadini. Insegna ancora a' Principi, e Signori a non violentar tanto il corso della loro grandezza co'l danno de' Cittadini, che non si ricordino, che la loro fortuna, e la vita stà spesse volte riposta nelle mani de' Vassalli. Il Pugnale insanguinato, dimostra, che non le morti semplicemente, ma le morti violente de'

Principi ingiusti sono il soggetto della Tragedia, e se bene dice Aristotile nell'arte Poetica, che possono essere le Tragedie senza avvenimento di morte, o spargimento di sangue, con tutto ciò è tanto ben seguitare in questo caso l'uso de' Poeti, che le hanno composte di tempo in tempo, quanto i precetti, che ne dia un Filosofo, ancorche dottissimo. Gli stivaletti erano portati da' Principi, per mostrar preminenza alla plebe, e a gli uomini ordinarj, e però s'introducevano i rappresentanti ad imitazione di quelli calzati con questa sorte di scarpe, e li dimandavano Coturni. E dimostra, che questa sorte di Poema, ha bisogno di parole gravi, e di concetti, che non sieno plebei, ne' triviali. Però disse Horatio:

Effutire leves indigna tragedia versus¹».

¹ C. Ripa, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino*, v. 5, MDCCLXV (nella stamperia di Pier Giovanni Costantini), pp. 288-289. Il verso finale si riferisce a Orazio, *Ars Poetica*, v. 231 («La tragedia, cui non s'addice una farragine di versi futili»).

SEZIONE
PRIMA

SIGNIFICATO DI TRAGEDIA IN TORQUATO TASSO E NEGLI AUTORI DEL SECONDO
CINQUECENTO

I. TRA PICCOLOMINI E TASSO.

1.1. ALESSANDRO PICCOLOMINI: ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Della vasta produzione di Piccolomini a tutt'oggi poco si è scritto, ad eccezione forse della produzione drammatica - *L'amor costante* (1536) e *L'Alessandro* (1544) – e del *Dialogo de la bella creanza de le donne*, più noto come *Raffaella* (1539). Eppure Piccolomini fu molto di più di un commediografo e scrittore di dialoghi. Egli fu *strictu sensu* un umanista, un ingegno eclettico: filologo, filosofo, matematico, astronomo, oratore, drammaturgo e poeta. Notevoli le sue opere di divulgazione scientifica che sono frutto di una sapiente rielaborazione del patrimonio culturale classico e che trattò tanto bene da ingenerare ammirazione e rispetto presso tutti gli umanisti del suo secolo. Prima di tutto e sopra ogni altra cosa Piccolomini fu un erudito. Tra i numerosi volgarizzatori del XVI secolo egli certo si distinse non solo per la padronanza del greco e del latino, frutto dei suoi studi rigorosi presso le università di Siena, Padova e Bologna, ma anche per l'idea, allora rivoluzionaria, di democratizzazione del sapere, tesa ad allargare la schiera dei fruitori della cultura classica. Conscio del declino a cui erano destinati gli studi umanistici, Piccolomini aspira a un progetto ambizioso: scindere il binomio umanesimo-lingua latina ai fini di una ridefinizione del pubblico a cui il sapere era normalmente destinato: democratizzazione della cultura esistente è il nuovo e più importante programma che il filosofo senese vuole portare avanti, traducendo in volgare alcune delle opere più significative del vasto repertorio classico, dalla produzione scientifica a quella letteraria e filosofica (con opere che spaziano dalla filosofia alla fisica, all'astronomia, alla logica e alla meccanica):

L'originalità e la modernità del suo pensiero stanno nel fatto che egli per primo si rese conto che il progresso ed il rinnovarsi della nuova civiltà dipendevano da una maggiore diffusione della cultura classica oltre la stretta cerchia degli umanisti di professione. Ma per quanto fosse moderno ed emancipato il pensiero che informava il suo programma educativo, esso non arrivava ad includere l'educazione delle masse²

Le *Annotazioni*³ piccolominiane nel libro della *Poetica di Aristotele*⁴, possono offrire oggi «materia di utili discussioni e riportare i critici aristotelici alla

² F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo del Cinquecento*, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1960, p. 38.

³ PICCOLOMINI A., *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare. Con Privilegio. In Vinegia, presso Giovanni Guarisco &

intelligenza più esatta dell'estetica aristotelica...»⁵. Il pensiero critico del Senese su alcuni capisaldi della *Poetica* è apparso talora tanto rivoluzionario da spingere i critici a interpretare Piccolomini come precorritore dei tempi, innalzandolo a precursore di Vico e di Manzoni⁶.

Seppure ad oggi certe posizioni estreme sono state variamente confutate e superate, le teorie di Piccolomini sulla *Poetica* di Aristotele e sulla tragedia appaiono per alcuni aspetti innovative. Di certo non è inessenziale una riflessione sulle teorie del tragico in Piccolomini alla luce soprattutto delle più recenti pubblicazioni che permettono nuovi approcci metodologici: le postille tassiane alle *Annotazioni nel libro della poetica d'Aristotele*⁷ assieme al volume, altrettanto recente di Refini, che raccoglie le glosse inedite di Piccolomini all'*Ars poetica* di Orazio⁸.

Tasso, come è noto, studiò attentamente gli scritti sulla *Poetica* non solo di Piccolomini, ma anche di Vettori, Robortello, Scaligero e Castelvetro, commentandoli o postillandoli fittamente. Essi, assieme ai trattati di Maggi e

Compagni. MDLXXV. Dalle *Communes Explanations* di Vincenzo Maggi (1550) Piccolomini mutua la divisione della *Poetica* in centocinquasette particelle. Ciascuna particella (tradotta in volgare e stampata in carattere tondo) è seguita da un'annotazione di commento stampata in carattere corsivo. È da sottolineare che, purtroppo, a tutt'oggi manca un'edizione moderna delle *Annotazioni*. Vasti *excerpta* del testo sono riportati nel volume *Torquato Tasso, Postille*, Tomo 1-2, a cura di Maria Teresa Girardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.

⁴ La scelta di Piccolomini di non scrivere un commento parafrastico alla *Poetica* ma 'semplici' annotazioni si spiega a partire dai risultati già raggiunti dai commenti alla *Poetica* aristotelica a lui immediatamente precedenti: i commenti di Robortello e di Maggi-Lombardi (considerati da Piccolomini superiori alle opere di Scaligero e Vettori) sono ritenuti di una completezza tale da imporsi un diverso approccio con il testo greco: «commentare per via d'annotazioni significava di fatto prendere in esame un testo già studiato e interpretato da altri, analizzarlo autonomamente, valutando al tempo stesso i contributi offerti dalla tradizione esegetica disponibile e intervenendo nell'ideale dibattito tra gli studiosi solo dove ci sia una qualche discordanza interpretativa» (REFINI E., *Per via d'Annotazioni: le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars Poetica di Orazio*, Maria Pacini Fazzi editore, 2009, p. 42).

⁵ SAITTA G., *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Bologna 1950, II, p. 496.

⁶ Cfr. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Torino, 1920.

⁷ A. PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, edizione a cura di SIMONA MIANO, in *Torquato Tasso, Postille...*, cit., pp. 271-537. L'esemplare su cui si leggono le postille tassiane è conservato tra i postillati barberiniani, presso la biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. Cr. Tass. 11). Oltre al suddetto esemplare, a cui Miano ha fatto riferimento, è da segnalare un secondo esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Libri impressi cum notis mss. 80, il quale, stando all'assunto di Baldassarri, sarebbe un falso (Cfr. Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere...*, cit., p. 406).

⁸ Le *Annotaciones in Horatium* si conservano manoscritte nella biblioteca comunale di Siena (Cod. H.VII.25). Recentemente sono state pubblicate e tradotte da REFINI E., in *Per via d'annotazioni: le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars Poetica di Orazio*, Maria Pacini Fazzi editore, 2009.

Segni rappresentano di certo *l'humus* nel quale si andarono formando le teorie sul tragico del Tasso e rappresentano la base di quel vivace dibattito di fine secolo che vuole essere continuazione e superamento delle discussioni sulla *Poetica* aristotelica nate a partire dagli anni Trenta⁹ dello stesso secolo.

1.2. ALESSANDRO PICCOLOMINI E TASSO: TRA TRAGEDIA E EPOPEA, PRIME RIFLESSIONI.

Già durante i primi anni di attività letteraria a Siena Piccolomini si distinse per i volgarizzamenti e fu una delle personalità più vivaci all'interno dell'Accademia degli Intronati. L'accademia senese con ogni verosimiglianza fu fondata attorno al 1525¹⁰. Dal momento che lo statuto dell'Accademia precludeva l'ammissione a chi avesse meno di vent'anni, a causa della sua giovane età Piccolomini non fu tra i fondatori; poté farne parte, in qualità di socio, solo a partire dai vent'anni d'età, quindi, verosimilmente, attorno al 1528 col nome di Stordito. Furono anni di apprendistato; dagli Intronati apprese l'importanza, allora stringente, del rinnovamento degli studi umanistici e dell'esigenza di tradurre i classici al fine di divulgarli a un pubblico più vasto. A quegli stessi anni e sempre per influsso degli Intronati, risale l'interesse per il teatro e in special modo per la commedia¹¹. Appena trentenne¹² Piccolomini si trasferì a Padova frequentando l'Università come *alumnus artium*¹³ e fu socio dell'Accademia degli Infiammati (1538-1542); in

⁹ Ad aprire convenzionalmente questa fervida stagione esegetica è l'edizione della *Poetica* di Aristotele con la traduzione latina di Alessandro de' Pazzi (la pubblicazione è del 1536 ma la dedica è del 1527). Essa rappresentò un banco di prova con cui necessariamente vennero a misurarsi, poco più tardi, Robortello, Maggi e poi Segni. Fin dai primi commentari, la scelta di confrontarsi con la traduzione del Pazzi è dovuta non tanto a una forma di "riverenza" per il lavoro di un antesignano, quanto, invece e soprattutto «per creare nei lettori il senso vivo di un esercizio dialettico di proposte e confutazioni, che da un testo già predisposto, e per così dire fissato, si dispiega nella varietà delle 'lectiones' e 'correctiones', delle 'opportuna dubitationes', dei 'loca diversorum auctorum ad rem propositam conducentiam'» (cfr. SELMI E., voce "Maggi Vincenzo", in *Dizionario biografico degli italiani*).

¹⁰ Tra i fondatori: Antonio Vignali, Francesco Sozzi, Alessandro Marzi e figure legate ad Alessandro Piccolomini come Francesco Bandini dei Piccolomini e Marcantonio Piccolomini.

¹¹ Il cenacolo senese si distinse non solo per le opere divulgative in volgare, ma anche per la composizione di commedie che ebbero successo anche al di fuori della stessa Siena. Gli *Ingannati* e *l'Ortensio*, per esempio, con ogni verosimiglianza sono il frutto di un lavoro collettivo tra i soci dell'accademia e non l'opera di un singolo come, invece, la critica ha erroneamente congetturato, attribuendone la paternità ora a Piccolomini ora a Castelvetro.

¹² Cfr. FABIANI, *Memorie per servire alla vita di Monsignor Alessandro Piccolomini*, Siena 1759.

¹³ I suoi studi erano orientanti sulla matematica e sull'astronomia, tra i suoi professori ebbe in quegli anni Federico Delfino, matematico e astronomo di grande fama.

questi anni e presso gli Infiammati lesse pubblicamente l'*Etica* di Aristotele. Queste lezioni di filosofia morale confluirono nel trattato dell'*Institutione de l'homo nobile* (1542). Tra gli altri trattati del periodo padovano Piccolomini scrisse *De le stelle fisse* e *De la sfera del mondo*, entrambi in volgare,¹⁴ in linea col programma di volgarizzamento del sapere degli antichi e col tentativo di democratizzazione della cultura portato avanti fin dal periodo senese, a beneficio di quei contemporanei la cui ignoranza della lingua greca o latina li escludeva giocoforza da quell'immenso patrimonio culturale scritto esclusivamente in lingua illustre. Come ha osservato Olschki, Piccolomini fu il primo vero scrittore di divulgazione scientifica:

Wir finden bei ihm das ganz vereinzelte Geständnis der Unzulänglichkeit der Übertragung philosophischer Schriften, weil ihre Eigenarten ihre Feinheiten, ihr Gewebe und ihr Geist nur auf Kosten der Klarheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks wiedergegeben sind und auch im besten Falle verloren gehen. Piccolomini entschloß sich deswegen zur Umarbeitung der antiken Philosophie und wählte eine Darstellungform, die, ebenso der italienischen Sprache wie den Bildungsbedürfnissen seiner Zeitgenossen angepaßt, die Lehren der Philosophen treu und vollständig wiedergeben sollte. Mit diesem Unternehmen ist Piccolomini tatsächlich der erste der neuen populärwissenschaftlichen Schriftsteller geworden [...] Er will zunächst der Volksbelehrung dienen und ist überzeugt, daß ein Dummkopf ebensowenig ein Philosoph werden kann, wenn er sich in lateinischer oder in der Vulgärsprache belehren läßt. Die Sprachkenntnisse sind demnach keinesfalls das Kriterium für die Beurteilung der Denkfähigkeiten und eher ein Hindernis für die Erlangung der Erkenntnisse als eine Förderung¹⁵.

¹⁴ Negli stessi anni e sempre in ambiente padovano, Piccolomini scrisse in latino altre opere di materia astronomica a scopo meno divulgativo e riservate a una cerchia più ristretta di lettori: il trattato sull'*Iride* e un commento sullo scritto di Alessandro d'Afrodisia sopra le *Meteore* d'Aristotele.

¹⁵ OLSCHKI LEONARDO, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig-Firenze-Roma-Genève, Olscki, 1922, p. 224. In altre parole, Olschki asserisce che Piccolomini procede nell'opera di revisione e volgarizzamento dei testi di filosofia antica, perché, nonostante si perda molto nel passaggio dall'una all'altra lingua, tuttavia tale opera di traduzione risulta necessaria. Essa si deve conformare ai bisogni educativi dei suoi contemporanei: bisogna restituire gli insegnamenti dei filosofi in modo fedele e completo. Quest'impresa ha reso Piccolomini l'antesignano della divulgazione scientifica in lingua volgare. L'istruzione "popolare" (a rigore, l'educazione "popolare", "Volksbelehrung", in realtà si rivolge sempre agli strati medi della popolazione, non ancora ai più bassi) è imprescindibile partendo dall'assunto che chiunque, anche chi non è particolarmente dotato, può diventare un filosofo se si lascia istruire in latino o in volgare. Le competenze linguistiche sono quindi senza dubbio il criterio di valutazione per l'abilità di pensiero e possono essere un ostacolo per l'acquisizione della conoscenza.

Piccolomini è stato, altresì, il primo a non volere escludere a priori le donne dal sapere scientifico - allora rivolto esclusivamente a un ristretto pubblico maschile - convinto del fatto che solo la capacità individuale, la diligenza e serietà dell'individuo fossero le uniche condizioni rilevanti e determinanti per la diffusione della cultura:

Niemand, selbst die Frauen nicht, sollen von vornherein vom Lernen und Erkennen ausgeschlossen werden; die Anlagen, der gute Wille, der Fleiß und Ernst des Einzelnen sind allein die maßgebenden und entscheidenden Voraussetzungen, denen die Sprache gehorcht und sich fügt.¹⁶

A riprova delle ragioni "democratiche" che spinsero Piccolomini all'ambizioso progetto di traduzione, risulta importante una lettera scritta all'Aretino nel 1541:

Io già più mesi o forse anni sono, ho avuto in animo et ho più che mai, di ridur ne la lingua nostra, non solo alcune cose di astrologia e di cosmografia, scritte da Tolemeo; ma ancora buona parte de le cose filosofiche, così naturali, come morali, secondo la via dei peripatetici.¹⁷

Restando in ambito accademico, oltre al trattato sulla morale aristotelica, per l'Accademia degli Infiammati Piccolomini scrisse poesie, commenti e orazioni. Come era proprio dell'ambiente degli Infiammati, le poesie venivano ampiamente commentate dagli altri membri dell'Accademia. Lo stesso Piccolomini commentò attentamente i versi che gli furono inviati dalla poetessa Laudamia Forteguerra:

La lettura del Piccolomini ci fornisce un buon esempio di quelle esercitazioni accademiche in cui il sonetto serviva al commentatore da trampolino per spiccare un volo intellettuale nel regno della retorica, della filosofia, dell'astronomia.¹⁸

Oltre che con l'Aretino, durante il soggiorno padovano Piccolomini si avvicinò a Sperone Speroni. L'amicizia si interruppe bruscamente nel 1542, anno in cui apparve l'opera *Dell'institutione dell'homo nobile* in cui l'autore incluse due capitoli, allora inediti, dei *Dialoghi* dello Speroni¹⁹. Quest'ultimo,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lettera all'Aretino del 20 marzo 1541. Il carteggio tra Piccolomini e l'Aretino non va oltre il 1541. Sembra improbabile che i rapporti tra i due continuassero anche dopo la partenza del Piccolomini da Padova.

¹⁸ Cerreta, *Alessandro Piccolomini letterato...*, p. 33.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 44.

parlando in terza persona, fa un accenno, nella sua *Apologia*, del “maltorto” subito: Piccolomini è per l’appunto quel «Sanese che li fe’ il gioco del *Dialogo dell’Amore e Della cura della famiglia*»²⁰ il quale «nello involarli que’ due dialogi, pur li apprezzò, onde tutto ad un tempo gli fece danno e onore».²¹ Oltre che con lo Speroni, Piccolomini durante il soggiorno padovano ebbe contatti con Maggi e Varchi i quali, come Piccolomini, fecero della *Poetica* l’oggetto dei loro esercizi accademici. A questi anni padovani si deve dunque fare risalire l’avvicinamento di Piccolomini alla *Poetica* aristotelica. Il confronto con Speroni, Maggi, Varchi e soprattutto col veronese Bartolomeo Lombardi²² risultano decisivi nella formazione dei principi critici poi confluiti nelle *Annotazioni*.

Dopo il breve soggiorno bolognese (1542-1543) Piccolomini ritornò a Siena dove ricevette nuovi incarichi ecclesiastici e compose l’*Alessandro*. Nel 1545 ottenne anche la cattedra di filosofia morale che insegnò per circa un anno, attività interrotta dalla partenza per Roma²³. Sono proprio di questi anni le due epistole inviate a Pietro Vettori che testimoniano l’interesse per l’attività filologica dell’amico. Sull’interesse di Piccolomini per l’imminente uscita dei *Commentarii in tres libros Aristotelis de Arte dicendi*²⁴ ne danno testimonianza due lettere, pubblicate per la prima volta da Cerreta,²⁵ nelle quali si scorge, altresì, grande attesa da parte di Piccolomini per la pubblicazione, oramai imminente, della *Rethorica*²⁶. Non è incidentale, inoltre, sottolineare il positivo

²⁰ SPERONE SPERONI, *Apologia*, in *Giraldi Cinzio Giovan Battista, Scritti critici*, a cura di GUERRIERI CROCCETTI CAMILLO, Marzorati Editore, Milano 1973, pp. 186-187.

²¹ *Ibidem*.

²² Nel 1541 Piccolomini, in qualità di presidente degli Infiammati, chiamò Bartolomeo Lombardi affinché tenesse per l’Accademia un ciclo di lezioni sulla *Poetica* di Aristotele. Attraverso le epistole tra Lombardi, Piccolomini e Vincenzo Maggi si può congetturare che quest’ultimo concepì per primo tale progetto. Le lezioni ebbero inizio tra Novembre e Dicembre del 1541 e furono interrotte dalla morte improvvisa del Lombardi.

²³ Piccolomini soggiornò a Roma fino al 1558 (per poi ritornare definitivamente a Siena) principalmente impegnato, in questi anni romani, nel poderoso lavoro di traduzione della filosofia naturale.

²⁴ VETTORI PIETRO, *Commentarii in tres libros Aristotelis de Arte dicendi*, Florentiae, in officina Bernardi Iunctae, MDXLVIII. Anche Piccolomini pubblicherà, sedici anni più tardi, la *Copiosissima parafrase nel primo libro della Retorica*, e la *Piena et larga parafrase nel terzo libro della Retorica d’Aristotele* (Venezia 1572).

²⁵ Cerreta, *Alcune nuove lettere del Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini filosofo...*, cit., p. 278-280 (lettere 11 e 12) e datate rispettivamente 27 giugno 1545 e 21 aprile 1548. Entrambi i manoscritti sono conservati al British Museum di Londra (Add. MSS. 10270, cc. 225-226 e 228-229).

²⁶ «...Li studii e diligentia vostra sopra la Rhetorica d’Aristotele si desiderano hora mai congrand’efficacia e si sperano ogni giorno; e io fra gl’altri tanto più le spero quanto che voi, ultimamente che io fui a Firenze, mi deste manifesto appicco che presto si vederebbono.

impatto che ebbe sul Senese una tragedia che Vettori gli inviò assieme alle lettere, segno evidente della sensibilità di quest'ultimo per il genere drammatico. Si veda, a mò d'esempio, il seguente stralcio d'epistola:

Holle lette [le lettere che Vettori gli inviò a Siena a inizio di giugno e che Piccolomini lesse quasi un mese più tardi, al suo ritorno in città] con gran mio piacer, non tanto per la Tragedia che era seco, quanto per cognoscer che Vostra Signoria tien memoria così calda di me [...]. Lodo grandemente la impresa che havete tolta di mandar fuori sì bella tragedia, e sotto'l nome del Ardinghello, il quale io oggi amo e osservo quanto forse nessun altro di cotal dignità. Segua pur Vostra Signoria di far questo medesimo, se altra cosa degna di luce gli capita in mano, e più che altro non si scordi della sua Rhetorica. Ho dato una delle 2 tragedie a M. Annibal dela Ciaia, come mi imponete, dal quale intenderete per lettera, quanto gli sia stata cara²⁷

Altrettanto attesi furono di certo i *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*²⁸ (1560) con i quali Piccolomini si misura costantemente nelle sue *Annotazioni*, apparse solo quindici anni più tardi (1575).

Gli ultimi anni senesi (la decade 1561-1571) furono quasi interamente dedicati all'opera di traduzione ed esegesi della *Retorica* e della *Poetica* aristoteliche. Piccolomini si occupò della *Poetica* aristotelica fin dal 1571 (la traduzione apparve già nel 1572²⁹, le *Annotazioni*, invece, tre anni più tardi), nel contempo, si occupò, altresì, del commento alle Odi e all'*Ars Poetica* di Orazio³⁰.

Che le *Annotazioni* piccolominiane fossero molto attese dal Tasso lo testimonia una lettera, datata 16 settembre 1575, nella quale, scrivendo a Scipione Gonzaga, dopo avere discettato lungamente sulla magia naturale³¹, Tasso avanza la seguente richiesta:

Ho inteso che si è stampata una Poetica d'Alessandro Piccolomini e che si vende in Roma. Qui non è anco arrivata né a Venezia. Prego Vostra Signoria

Havvevo di poi inteso che in Avignon, d'alcuni altri, che in Parigi già si stampavano» (ivi, lettera n. 12).

²⁷ Ivi, lettera n.11.

²⁸ VETTORI PIETRO, *In primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*, Florentiae, in officina Iuntarum, Bernardi filiorum, MDLX.

²⁹ Il testo che fu stampato a Siena presso Luca Bonetti.

³⁰ Piccolomini, *Annotazione in Horatium...*, op. cit.

³¹ «E prima: in quanto a quel ch'ella dice, che la magia naturale consiste nell'applicare *activa passivi set* a quel ch'ella mi chiede, come si posson ridurre a cagioni naturali alcuni effetti meravigliosi, qual è quello del moto della nave, credo che mi basti per risposta l'addurre una dottrina d'Aristotele, della quale egli si valse per difender Omero e gli altri poeti da gli antichi critici...» (Lettera n. 25, in *Lettere Poetiche*, Guanda, Milano 1995, pp. 199-200).

che me ne trovi una e la mi mandi per lo cavalier Gulengo, o per altra occasione³²

Solo un anno più tardi Tasso poté fruire di una copia delle *Annotazioni*, come l'*incipit* di una lettera inviata a Luca Scalabrino sunteggia con amabile leggerezza:

Finalmente quel piccino, che non fu visto da me fra gli altri candidati, m'ha portato quasi di frutto la *Poetica* alla camera e pareva che m'avesse a dire un gran secreto. Ho conosciuto il vostro artificio e vi ringrazio della buona volontà³³

In questa lettera si disquisisce a lungo sulla questione «*utrum* che possa in poema epico riceversi attione una di molti³⁴, che concorrano insieme ad un fine»³⁵. Tema così controverso tra i critici del Cinquecento da spingere il Nostro ad apostrofarsi più di una volta “accademico”.³⁶

Nel corso dell'epistola, inoltre, Tasso, confermando di avere letto e ricevuto l'opera piccolominiana, asserisce di averla messa a raffronto con l'opera del Castelvetro:

così facendo, Tasso consegnava ai dotti coevi, come pure alla storiografia letteraria successiva, un giudizio critico che accostava i nomi di Castelvetro e di Piccolomini, allo scopo di stabilire quale dei due interpreti fosse il migliore. Il passo documenta così la fondazione di un *topos* critico di lunga durata.³⁷

³² Ivi, p. 203.

³³ Lettera XXX a Luca Scalabrino, *Lettere poetiche*, cit., p. 267. Cfr., Tasso, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monier 1957, I, p. 220, n. 87, datata 15 ottobre 1576.

³⁴ Negli *Estratti dalla poetica di Castelvetro*, Tasso scrive: «Secondo i suoi principii, se 'l poema è imitazione dell'istoria, e l'istoria può essere di più azioni d'un solo o di più azioni d'una gente, adunque la favola della tragedia e della commedia dee contenere una sola azione per necessità, non potendo per la brevità contenerne di più» (G. BALDASSARRI, *Gli «estratti dalla poetica del Castelvetro»*, in «Studi Tassiani», XXXVI (1988), pp. 101-103 [99 r-v].

³⁵ Lettera XXX..., cit., p. 270.

³⁶ Nell'epistola l'aggettivo “accademico” è usato nell'accezione di ‘dubioso’, ‘perplesso’, ‘inconcludente’: «Non dimando l'opinione del Signor[e] [Scipione], perchè so che non è favorevole, non dirò alla mia opinione, chè in questo caso ora son quasi accademico, ma al mio poema [...]. Io credetti un tempo che fossi in poema epico l'unità di molti più perfetta che quella d'uno; ora (a dire il vero in confessione) sono accademico in quest'articolo, perchè vedo molte ragioni probabili *pro* e *contra*; chè mi fanno star sospetto» (ivi, p. 270).

³⁷ COTUGNO A., *Le Annotazioni di Piccolomini e la Poetica di Castelvetro a confronto*, in *Forms of conflict and rivalries in Renaissance Europe*, a cura di D. LINES, M. LUREYS e J. KAYE, Bonn University Press, 2015, p. 164.

Procedendo con l'analisi della lettera, l'autore afferma di avere letto a fondo la *Poetica* aristotelica e i due "più moderni commentatori volgari"³⁸ (Piccolomini e Castelvetro) che sembrano al Tasso migliori dei tre latini (Robortello, Maggi e Vettori). Su quale tra i "due volgari" sia il migliore è questione sottilissima. Alla dottrina sofisticata del Castelvetro³⁹ fa da contraltare la limpida dottrina di Piccolomini, meno erudita ma certo più fedele al dettato aristotelico:

Maggiore et erudizione et invenzione si vede senza alcun dubbio nel Castelvetro; ma sempre fra le sue opinioni mescola un non so che di ritroso e di fantastico: lascio di ragionar di quella sua rabbia di morder ciascuno; ché questo è vizio dell'appetito, non dell'intelletto. Nel Piccolomini si conosce maggior maturità di giudizio e forse maggior dottrina in minor erudizione; ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all'esposizione de' libri aristotelici: bench' i nemici a mio dispetto lodo⁴⁰.

Piccolomini è definito a mo' di motteggio "nemico". Il riferimento, come ha già evidenziato Residori, «è una scherzosa citazione letterale dall'*Orlando Furioso* (XXXVIII, 55, 2)⁴¹, secondo una consuetudine tipica del Tasso epistolografo: a riprova di quanto poco vittimistico, ma addirittura ilare – a dispetto delle mitologie romantiche da "grande inquisitore" – potesse essere l'atteggiamento del poeta nelle discussioni suscitate dai suoi lettori romani».⁴²

L' 'inimicizia' nasce dall'opposizione di Piccolomini alla teoria 'di mezzo' che Castelvetro sostiene per l'epopea (l'unità una di molti). Tasso, di contro a Piccolomini, asserisce che «se l'unità di molti è lecita nella tragedia, molto

³⁸ Lettera XXX..., cit., p. 267. Cfr. G. BALDASSARRI, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica del Tasso*, in «Studi Tassiani», 1977, XXVI, pp. 8-9. Specialmente p. 8: «documento non trascurabile della consapevolezza da parte del Tasso di aver intuito nuove vie rispetto al Robortello, al Maggi e al Vettori».

³⁹ A questo giudizio non proprio lusinghiero su Castelvetro fa da *pendant* il giudizio del letterato calabrese Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) che definisce Castelvetro da una parte «acuto e diligente, ed amator del vero», dall'altra «difficile ed affannoso per quelle scolastiche reti [...] per quei laberinti delle sue sottili e moleste distinzioni» (Gravina, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza 1973, pp. 556-557. Cfr. Cotugno, *Alessandro Piccolomini...*, cit., p. 165).

⁴⁰ Lettera XXX..., cit., p. 268.

⁴¹ ARISOTO, *Orlando Furioso*, XXXVIII, 55, 1-3: «Ed hanno appresso quel secondo Marte / (ben che i nimici al mio dispetto lodo), / io dico il valoroso Brandimarte...».

⁴² Cfr. Recensione di Matteo Residori alle *Lettere poetiche* di Carla Molinari, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 26, n. 1 (gennaio-aprile 1997), p. 173.

maggiormente deve essere nell'epopea: così prova ogni ragione, se ben vi mancano autorità; autorità, dico, di poeti, non di luoghi d'Aristotele»⁴³.

Con l'ausilio "dell'autorità" di Plotino, lo stesso concetto è altresì ribadito nelle *Delle differenze poetiche* attraverso la metafora della musica: come l'armonia nasce dai contrari, così anche nell'epopea, nella favola tragica e nella comica bisogna ridurre sotto "una concordia e temperanza" tutte quelle cose che sono discordi⁴⁴.

Tornando alla lettera inviata allo Scalabrino, Tasso riporta l'esempio di tre tragedie euripidee (*Le Fenicie*, *Le Supplici* e *Le Troiane*⁴⁵) in cui l'unità è una di molti. Con forza, anche ricorrendo a espressioni aspre, Tasso asserisce che anche nell'epopea devono estendersi quegli stessi principi validi per le sopracitate tragedie:

⁴³ Tasso *Lettere Poetiche*, cit., p. 272. «Aristotele di sopra chiamò favola anima della tragedia...la quale...è solamente come una anima ad un corpo di tragedia, sì come un corpo non dee essere sostenuto se non da una anima, ma è ancora come una anima che è atta a riempire il corpo, essendo d'uguale misura; la favola dell'epopea, perché il corpo dell'epopea è di misura vie più grande e più capace che non è una anima sola, cioè una favola sola, conviene se vogliamo che questo corpo sia sostenuto e riempito, o che più anime, cioè più favole, facciano una epopea, o che una anima si faccia rada e perda la sua naturale spessezza per potere occupare tutto quel gran corpo, o che il corpo si tronchi e s'accorci e s'adatti alla piccolezza dell'anima....Adunque ella [la tragedia] ha questa parte della favola molto migliore che non ha l'epopea (Castelvetro, *Poetica volgarizzata e spostata*, a cura di W. ROMANI, Laterza, Roma 1978-1979, v. 2, p. 361. Cfr. *Lettere Poetiche*, nota 10, p. 172).

⁴⁴ TASSO, *Delle differenze poetiche, Discorso del signor Torquato Tasso per risposta al signor Orazio Ariosto*, in G. VENTURINI, *Orazio Ariosto e la polemica intorno alla superiorità del Tasso sull'Ariosto*, «Atti e memorie», Serie Terza, Volume XII, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1972, p. 87: «Ma Aristotele dà per ammaestramento che l'azione debbia essere una dicendo che Omero, sì come nell'altre cose fu eccellente, così vide molto in questa, perchè fece l'Iliade e l'Odissea d'una sola azione; e appresso dice che l'Iliade e l'Odissea sono rinchiuse in una sola tragedia o in due al più: ma lo scrittore delle cose Cipriane fece l'azione di molti membri; e dalla picciola Iliade si possono cavare otto tragedie; e alla somiglianza di costoro, l'Ariosto e gli altri moderni hanno ripieni i loro poemi di varie favole. Convien dunque aver riguardo a molte cose insieme, e non considerar quel testo solamente d'Aristotele nel quale egli afferma che il fingere molte favole è proprio dell'epopea; ma quello che dice Plotino /c. 7 r. / ancora ne' libri della Prudenza, che una è la ragione della favola tragica e della comica, la qual contiene in sè molte battaglie; perchiocchè riduce sotto una concordia e temperanza tutte quelle cose che sono discordi e combattono fra di loro; onde alcuno l'assomigliarà all'armonia che risulta dalle cose contrarie: ma, se la ragione della musica è simile a quella del mondo, convien che sia molteplice; e se molteplice non fusse, non sarebbe ragion del tutto».

⁴⁵ Soprattutto le prime due sono per Tasso «delle più belle, delle più care, quelle che sono state più stimate e che più piacciono».

Or, per che diavolo (se ben non ci è esempio di chi l'abbia fatto in epopeia, se non quello d'Apollonio, di Stazio e di Quinto Calabro, che non son della prima bussola, come Euripide) per che diavolo, dico, non deve esser lecito nell'epopeia? Mi risponderai: Aristotele non loda sempre Euripide nella costituzion della favola. È vero; ma avendolo ripreso in particolari di minor importanza, l'avria ripreso in questo che tanto importa. E si come disse ch'aveano errato coloro ch'aveano scritte le molte attioni di Bacco e di Teseo, così anco, se l'avesse stimato difetto, avria detto ch'erra Euripide, ricevendo nelle Fenisse Eteocle e Polinice, come persone egualmente principali, e com'egualmente principali, per un'altra considerazione, Edippo e Iocasta. E più chiaramente avrà detto ch'erra nelle Troiane e nell'Ecuba (or mi sovviene) ove Polissena, Polidoro, Astianatte, Ecuba, Andromache, Elena sono persone niente più unite in una considerazione, e forse meno che non sono nel mio poema Goffredo, Rinaldo, Tancredi, etc. Legansi quelle tragedie e considerisi e vedrassi ch'io sono un uomo da bene. Ma per ch'io son riscaldato in questa materia che mi dà fastidio, dirò anco che tanto più era ragionevole che Aristotele riprendesse Euripide, ch'alcuno epico, quanto che dà più distinti i precetti della tragedia che dell'epopeia. E che sia vero, la ragione con cui prova l'unità, ch'è la più efficace, anzi è la sola ch'usa, è tolta dal fine: ch'è 'l fine deve esser uno, e le cose debbono tendere a un fine. Ora a questa benedetta unità di fine tanto riguarda la mia unità, quanto quella d'Omero⁴⁶.

Dal momento che Aristotele non ha mai asserito che le cose debbano tendere ad un fine e derivare da un principio, si può arguire che Aristotele non impone l'unità della persona⁴⁷. Tale fatto può dedursi anche *ex negativo*: dal momento che Aristotele non ha mai speso una sola parola contro la scelta operata da Euripide di inserire più personaggi "egualmente principali" nelle *Fenisse*, nell'*Edipo*, nell'*Ecuba* e nelle *Troiane*, ne dimostra l'accoglimento. Per logica Tasso allora estende tale principio anche alla *Gerusalemme Liberata*, dove Goffredo, Rinaldo e Tancredi sono personaggi "egualmente principali". In conclusione, posto che l'unità dell'epopea può essere data dall'unità dei molti in uno - se ben composta - essa deve essere «più mista che la tragica»⁴⁸

⁴⁶ Tasso *Lettere Poetiche*, cit., p. 273-276.

⁴⁷ A difesa della teoria dell'unità della persona Castelvetro scrive: «ma in narrare una azione sola d'una persona, che in prima vista non pare aver potere di ritenere gli animi ad ascoltare con diletto, si scopre il giudizio e la 'ndustria del poeta» (*La poetica di Aristotele vulgarizzata...*, cit., pp. 240-241). Anche negli *Estratti* si legge: «leggi diligentemente tutto 'l discorso, ch'è 'l Castelvetro anco di sua mente par che voglia l'unità della persona» (*Estratti...*, cit., p. 104).

⁴⁸ Anche nel *Giudicio* si legge: «l'eccellenza de la azione può consistere ne l'unione di molti agenti ed operanti, fra quali, nondimeno, uno è sempre il principale» (ed. a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno editrice 2000, p. 136).

(a rigore, anche l'unità della favola tragica, come già asserito con l'esempio delle tre tragedie euripidee, può essere "una di molti").

Summa summarum, Tasso col sostenere la teoria "dell'unità dei molti in uno" giocoforza si oppone alle "tre parolette"⁴⁹ scritte da Piccolomini⁵⁰.

In ultima istanza, a riprova dell'interesse per il tema dell'unità d'agente e di azione, l'autore della *Gerusalemme* postillò - con il segno N(o)ta - e appose segnalature interlineari e marginali ai paragrafi 23-30 della particella cinquantesima delle *Annotazioni*, nelle quali Piccolomini scrive:

Una di poi diremo esser la favola, non per esser'ella intorno a una persona sola, come stiman'alcuni: poscia che molte cose, anzi infinite si veggon di diverso genere accascar ad uno, di buona parte delle quali, non si può cosa ben comporre in modo, che vera unità ritenga (e non si possa dire). E nel medesimo modo molte attioni esser posson d'una stessa persona, delle quali non si può ben connettere, e comporre una intiera attione, che una veramente stimar si possa⁵¹

A riprova che la particella cinquantesima delle *Annotazioni* non fu semplicemente letta, ma in più punti evidenziata e dunque oggetto di accurato studio e di riflessione da parte del Tasso, lo dimostra l'esemplare conservato tra i manoscritti barberiniani: i paragrafi trentadue (8-38) e trentatré (1-9) della particella cinquanta presentano segni verticali di evidenziazione apposti a margine, nonché le postille N(ota) e rip(orta) (ripetuto quest'ultimo per tre volte), prova evidente dell'interesse che la 'particula' suscitò nel Nostro⁵²:

Voglion alcuni spositori in lingua nostra⁵³ in proposito di questa unità, e di questo luogo, che questo, ch'Aristotel dice dell'unità della favola, non si

⁴⁹ «Ma potea pur tacer il Piccolomini quelle tre parolette e non dar a me questo fastidio» (Tasso, *Lettere poetiche*, cit., p. 278)

⁵⁰ Il riferimento è ad un passo specifico della particella cinquantesima delle *Annotazioni* (paragrafi 132 e 133).

⁵¹ Piccolomini, *Annotazioni*, in *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 312. A rigore le segnalature interlineari cominciano da "anzi infinite si veggono...", accompagnate da sottolineature a margine a partire da "parte delle quali...".

⁵² Nell'edizione a cura di Simona Miano (*Torquato Tasso, Postille Tomo II 1-2...*, cit.) i luoghi che presentano segni verticali di evidenziazione a margine, come nel caso da noi analizzato, sono scritti in corsivo.

⁵³ Piccolomini si riferisce sempre a Castelvetro per mezzo di questa perifrasi, non nominandolo mai apertamente. Come ha evidenziato Cotugno (Cfr. *Le Annotazioni di Piccolomini e la Poetica di Castelvetro a confronto*, cit., p. 166), i maggiori interpreti della nostra critica letteraria hanno affermato unanimemente che dietro alla formula suddetta si celi Castelvetro: lo scrivono Giusto Fontanini e Apostolo Zeno nella *Biblioteca dell'eloquenza*

possa verificare se non della tragedia, e ancor della commedia, ma non già dell'Epopeia. Nella quale, dicono, che considerato quello, che le convenga per natura sua, non hà la sua favola da contener necessariamente una sola attione di una persona; ma può abbracciar più attioni di una persona, e ancora di più persone . Et se in qualche poeta, com' à dire in Homero, e in Vergilio si truova, che la favola contenga un'attione di una persona; questo avviene per la confidentia, che havevano quei poeti del valor loro [...] Ma quei poeti poi, che non si sentivan bastanti à restringer la lor'epica poesia à quella difficultà potevano senza corromper la natura di quel poema, formar le favole da più attioni, ò di una, ò di più persone, come volevano. Questa opinione, quantunque non faccia à proposito di questa Particella⁵⁴, nella quale si tratta la favola tragica solamente; non so io, da qual'Autore l'habbian costoro potuto trarre. Questo so io bene che da Aristotele mal si può stimare, che tratta l'habbiano⁵⁵

A rigore, Piccolomini sostiene che la teoria secondo cui la favola epica può essere "una di molti", alla maniera della tragedia,⁵⁶ non può essere mutuata dalla *Poetica* aristotelica. Anche se Piccolomini è d'accordo nell'accettare l'idea che l'unità della favola sia il risultato di più azioni «come di parti sue intrinseche, e essenziali⁵⁷» congiunte in modo da formarne un'unica, tuttavia, contro Castelvetro che ammette più persone principali all'interno della favola epica, ribatte: «nondimeno cotali attioni non posson'esser di più principali persone, come costor'affermano»⁵⁸.

Se invece scelgono di «concorrer quelle più attioni all'unità nel modo detto», non ci sarebbe più differenza tra la favola tragica e l'epica. A questo punto, vista l'importanza del brano, Tasso sottolinea per mezzo di segnalatura

italiana nonchè Fabiani nella sua biografia su Piccolomini (FABIANI, *Memorie per servire alla vita di Monsignor Alessandro Piccolomini...cit.*). Non convince, invece, l'interpretazione di Cerreta: «Questa omissione, che sembra essere volontaria, deve essere stata cagionata dal fatto che lo scrittore modenese era stato scomunicato dalla Chiesa» (Cfr. *Alessandro Piccolomini...*, cit., p. 123). Che Piccolomini non nominasse apertamente Castelvetro perchè quest'ultimo fu scomunicato e Piccolomini invece era Coadiutore dell'Arcivescovo di Siena e Arcivescovo di Patrasso appare un'interpretazione alquanto forzata.

⁵⁴ La particella L delle *Annotazioni* piccolominiane corrisponde al passo della *Poetica* aristotelica, edizione Bekker, VIII 1451a, 16-22.

⁵⁵ Piccolomini, *Annotazioni*, in *Torquato Tasso, Postille Tomo II...*, cit., particella L, 132-133, p. 313.

⁵⁶ «né si può dir in loro difensione, come alcuni hanno detto, che quando essi dicono che l'Epica favola contenere più d'una attione, intendono che quelle attioni siano tali è in tal modo connesse, che facciano, e formino una sola attione, come parti essenziali di quella, e che ad un medesimo fine pervengono; il che la vera unità della favola non corrompe» (*Ibidem*).

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem*

interlineare il seguente passo: «convenendo anche alla tragedia quel connettimento e componimento»⁵⁹ di più azioni ridotte a una. Il giudizio finale di Piccolomini è lapidario: «Onde male al parer mio, può difendersi questa lor opinione, che come nuova, per quanto io habbia mai letto, essi adducono»⁶⁰.

In conclusione, seppure l'epopea non è qui oggetto d'indagine, la lettera allo Scalabrino risulta non inessenziale visto il confronto tra il genere tragico e l'epopea. Piccolomini, dall'analisi della lettera allo Scalabrino, risulta vincere sul Castelvetro non solo perchè il Modenese, seppure maggiormente erudito, procede nella sua *Poetica vulgarizzata e sposta* in modo astioso e bizzarro, ma anche perchè Piccolomini riserva particolare cura agli episodi senza considerarli di secondaria importanza nell'economia generale dell'opera:

Dal Piccolomini abbiam però questo di favorevole, ch'egli intende la necessità degli episodii⁶¹ non in quel modo che l'avete intesa voi altri, stiticamente, a dire il vero; ma come la uso io, anzi più largamente ancora, et assai⁶².

Due mesi più tardi la stesura della lettera su riportata, Tasso incontrava Piccolomini. D'altronde, come ha osservato Fabiani, non vi fu «personaggio, che illustre fosse o per nobiltà di sangue, o per qualunque letteratura, che passando per Siena non bramasse prima di partirne conoscere un sì degno soggetto [il riferimento è a Piccolomini], abboccarsi con esso, e trattarlo»⁶³. Tra i molti “personaggi illustri” basti qui menzionare Paul Foix, ambasciatore del re di Francia; lo storiografo De Thou; Giovanni Toscano, che farà menzione della visita a Piccolomini nel suo *Peplus Italiae*⁶⁴ e, infine, Torquato Tasso, che sostò a Siena durante uno dei suoi spostamenti tra Roma e Firenze:

La dimora a Roma non fu lunga. Il 29 Dicembre [...] si diresse a Siena, volendovi visitare monsignor Piccolomini, il quale, poco innanzi, aveva pubblicato un nuovo commento alla *Poetica* di Aristotele, che il Tasso s'era tosto procurato. Fu accolto amorevolmente dai migliori letterati che vivevano allora in Siena, come Lelio Manetti, Girolamo e Scipione Bargagli, Belisario Bulgarini, Giovanni Francesco Spannochchi e Lelio Tolomei, con alcuno dei quali mantenne poi amicizia e corrispondenza. Lesse a costoro il

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Cfr. Piccolomini, *Annotazioni*, p. 331.

⁶² Tasso, *Lettere Poetiche...*, cit. p. 277.

⁶³ FABIANI, G., *Memorie per servire alla vita di Monsignor Alessandro Piccolomini*, cit., p. 66.

⁶⁴ Cfr. TOSCANUS J. M., *Peplus Italiae*, Lutetiae, 1578, IV, p. 3.

duodecimo canto del suo poema come saggio dell'opera sua, e volevano quelli cortesemente trattenerlo qualche giorno: ma Torquato proseguì tosto per Firenze ove dovè giungere circa il 6 di Gennaio⁶⁵.

Infine, a riprova dell'apprezzamento che Tasso nutrì per l'opera di volgarizzamento e, dunque, di divulgazione dei testi classici condotta da Piccolomini, vi è uno stralcio d'epistola, datata 10 luglio 1582, in cui Tasso, recluso a Sant'Anna e per questo, forse, ignaro della morte del Senese, scrivendo a Orazio Lombardelli lo lodava, perchè con le sue opere «ha illustrata la lingua toscana»⁶⁶.

⁶⁵ A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1895, I, p. 217.

⁶⁶ Cfr. Cerreta, *Alessandro Piccolomini....*, cit., p. 108. Sarà lo stesso Lombardelli a comunicare a Tasso, nella lettera di risposta, la morte del Piccolomini, sopraggiunta già nel 1579.

II. GLI AFFETTI

2.1. DEFINIZIONE DI TRAGEDIA

Goethe nella *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1826) definisce l'elemento essenziale di ogni dramma come segue: «[Aristoteles] versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird»⁶⁷. L'*Abrundung*, l'arrotondamento, se centrale nella definizione goethiana dell'ideale poetico di perfezione e di equilibrio, perchè metaforicamente associata alla figura del cerchio, risulta lontanissima da qualsivoglia resa cinquecentesca. In Piccolomini, infatti, la traduzione del noto passo aristotelico⁶⁸ relativo alla definizione di tragedia e corrispondente alla particella trigesimaquarta delle *Annotazioni*, sembra, a una prima lettura, un semplice volgarizzamento del corrispondente passo greco:

⁶⁷ GOETHE, *Schriften zur Kunst; Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionem*), Hamburg, Wegner, 1967, p. 343. Nella traduzione di ZECCHI: «Con catarsi egli intende questa conclusione riconciliatrice che, in fondo, si esige da ogni dramma e persino da ogni opera poetica» (in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 267). Goethe è uno tra i primi a lasciare il grecismo catarsi (ted. Katharsis). Nel lessico di Lessing è ancora assente e viene tradotto e sostituito con un termine semanticamente equipollente: Reinigung («Die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaften bewirken») è la traduzione di *Poetica* 1449 b, in G. B. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommntar von Otto Mann*, Stuttgart, Kröner, 1963, p. 301). Nella traduzione di Chiarini leggiamo: «non appena la tragedia si è conclusa, cessa la nostra pietà e nulla più resta in noi della provata commozione, se non il verisimile timore che il male, al quale abbiamo assistito, suscita per le nostre persone. Esso continua a operare in noi, e come ha contribuito a purificare se stesso, quale passione vivente di vita propria. La tragedia è quindi una composizione poetica che suscita pietà» (*Drammaturgia d'Amburgo*, Bremen Bari 1956, LXXVII, 26 gennaio 1768, p. 340). Per Lessing, partendo dal principio oraziano che in *medio stat virtus*, o per meglio dire nel mezzo tra due vizi (in posizione dunque intermediaria), la tragedia allora conduce a virtù: essa, infatti, portando a una diminuzione degli affetti e quindi a un giusto grado di pietà e di paura allora conduce alla moderazione, al dominio delle passioni, in una sola parola, alla virtù.

⁶⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987, 49b 24-28, p. 134: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τῆν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

La tragedia, adunque, diremo, che sia una imitatione d'ation grave⁶⁹; et magnifica; la quale habbia perfetto compimento, et grandezza ancora; et sia fatta con un parlare addolcito, con usare ella nelle sue parti separatamente le forme, et gli aiuti di tal addolcimento, à fine, che non per modo di raccontamento, ma col mezo della compassione, et del timore, si purghino gli animi da così fatte lor passioni, et perturbationi⁷⁰

Posto che questo passo è l'unico, nella *Poetica*, in cui Aristotele parla di catarsi tragica⁷¹, la sua estrema sintesi e oscurità lo rendono a tutt'oggi problematico. Lascia Aristotele nell'implicito 1) il soggetto effettivo della purificazione (gli attori che agiscono sulla scena o gli spettatori che assistono alla rappresentazione drammatica?)⁷²; 2) da che cosa ci si purifica 3) in che

⁶⁹ Relativamente al termine "grave", Spingarn a ragione si chiede che cosa effettivamente renda grave (ovvero grande, seria) un'azione per i trattatisti del XVI secolo? la risposta la mutua da un passo de *Della Poetica* di Bernardino Daniello, nel quale si distingue la tragedia dalla commedia «perciò che ai poeti comici sogliono essere materia le più famigliari et domestiche operationi, per non dir basse et vili; ai tragici le morti degli alti re et le ruine dei grandi imperi» (*Della Poetica*, Vinegia 1536, p. 34; Cfr. J. E. SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905, p. 63). Sulla struttura del trattatello B. KAPPL scrive: «Daniellos *Della poetica*, erschienen 1536, also im selben Jahr wie Pazzis Übersetzung der Aristotelischen Poetik, steht in ihrer engen Anlehnung an Horaz und Cicero der eben besprochenen Poetik von della Fonte sehr nahe. Auch bei Daniellos Schrift handelt es sich um einen Dialog nach ciceronianischer Art: Eine Person, die besondere (unter ihnen Daniello) über die Dichtung vor. Die Fragen und Bitten der Zuhörer dienen nur dazu, jeweils ein neues Thema einzuleiten» (*Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, De Gruyter, Berlin 2006, p. 41)

⁷⁰ Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele...*, cit., p. 100.

⁷¹ Per una breve storia del termine Cfr. TESI R., *Dal greco all'italiano, studi sugli europeismi lessicali d'origine greca dal Rinascimento a oggi*, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 121-122: «Nel gr. Class. κάθαρσις, connesso col verbo καθαίρω, 'purgo, purifico, espio', confluivano diverse accezioni, tutte imparentate con l'idea di 'purificazione', sia spirituale che materiale. I vari ambiti d'impiego della parola sono contemporaneamente tutti presenti nei dialoghi di Platone, nei quali κάθαρσις assume di volta in volta il significato filosofico-religioso di 'purificazione' dell'anima dal corpo, quello sacrale di espiazione o 'liberazione' di colpe, oppure quello medico-fisiologico (di tradizione ippocratica) di 'spurgo' dei liquidi corporei (del tutto marginale il sign. concreto di 'potatura' di piante documentato in Teofrasto e riscontrabile col verbo καθαίρω 'poto, sfrondo alberi' del greco neotestamentario). Anche il latino classico conosceva alcuni termini affini coi quali si potevano perfettamente calcare le varie accezioni della parola greca: *lustratio*, *expiatio* e *purificatio* erano le voci afferenti all'area filosofico-religiosa e sacrale; *purgatio* era invece termine tipico del settore medico, benché avesse impieghi traslati che lo riconducevano ad intersecarsi e ad occupare l'area semantica dei precedenti».

⁷² Dalla quasi totalità degli studiosi è riconosciuto, ad onor di logica, che il soggetto della catarsi è rappresentato dagli spettatori che assistono alla rappresentazione tragica. L'unica ipotesi a escludere completamente il pubblico dalla catarsi tragica è una teoria relativamente debole e che non ha trovato pieni consensi. Mi riferisco a un'interpretazione della catarsi

modo avviene la purificazione e qual'è il vero "ti esti" della catarsi tragica (è un fenomeno fisiologico o intellettuale?).

Nel commento è subito messa in luce la *querelle* «trà gli Spositori della Poetica d'Aristotele, e trà molte dotte persone, che fanno studio in essa⁷³» che dibattono sul significato del passo aristotelico quando si «dice, che la tragedia, col mezo del timore e della compassione, hà da purgare, e da liberare gli animi da somiglianti, e così fatti effetti, e perturbationi⁷⁴». Il punto dibattuto risiede *in primis* nella traduzione di τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν⁷⁵. Innanzitutto, bisogna decidere se τῶν τοιούτων si accorda o meno con παθημάτων. Come ha osservato Zanatta, «chi ritiene che s'accordi (la tragedia, "attraverso pietà e terrore porta a compimento la purificazione delle passioni siffatte") si trova poi costretto a supporre l'esistenza di altre passioni che interessano la tragedia, cozzando in tal modo contro il fatto di non trovarne traccia alcuna in Aristotele». ⁷⁶ Difatti, gli unici affetti a cui

come "chiarificazione intellettuale" volte a chiarire che le azioni impure commesse dai protagonisti e che hanno causato sofferenza, non si siano originate da nulla di immorale (μιαρόν). Contro questa teoria si può certo sollevare l'obiezione secondo la quale Aristotele non dice mai che alla fine di una tragedia venga scoperto l'equivoco (Cfr. D. LO SCALZO, *Catarsi tragica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, Vol. 75, No. 3 (2003), pp. 70-71. Lo Scalzo si basa sulla teoria di G. F. ELSE., *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge Ma. 1957).

⁷³ Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele...*, cit., p. 100.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Sulle posizioni dei moderni Schadewaldt ha così riassunto: «Se si attribuisce a τοιούτων παθημάτων il valore di genitivo oggettivo allora i sentimenti di paura e compassione dovrebbero venire purificati di per se stessi. In questo caso 'purificare' significa: portare a giusto mezzo (Lessing), "portare alla purezza della loro essenza" (Volkman, Schluck), "portarli alla condizione, per loro abituale, di sentimenti irrazionali, indisciplinati, confusi alla condizione di sentimenti moderati [...] (Papanoutsos). Oppure: la purificazione riguarda quel piacere volgare prodotto da ἔλεος e da φόβος che sorge dalle basse regioni della sensualità per divenire un bene spirituale (Rostagni). [...] Se si attribuisce a τοιούτων παθημάτων il valore di genitivo di separazione allora l'anima, sulla via della catarsi, dovrebbe liberarsi dai disturbi della paura, e soprattutto da quelli della compassione [...] (Kommerell). Oppure: i sentimenti non vengono estirpati, ma liberati dal loro dannoso eccesso, e così l'uomo ne viene migliorato (Pohlenz); l'eccitazione di paura e compassione è solamente il mezzo per liberare l'anima, purificandola, da altre passioni [...] o dal loro eccesso (Corneille e più recentemente Schottlaender)» (*Paura e compassione?...*, cit., p. 45-47).

⁷⁶ Zanatta, *La ragione verisimile. Saggio sulla Poetica di Aristotele*, Pellegrini editore, Cosenza 2001, p. 270. A rigore, nella *Poetica* sono citate altre emozioni oltre a pietà e paura, come per esempio in 1456b 1: «Appartiene al pensiero tutto quel che si deve presentare con la parola; suoi elementi sono il dimostrare, il confutare, il procurare le emozioni (come per esempio pietà, paura ira (οργήν) ecc.)». Pertanto non è del tutto accettabile l'affermazione di Zanatta. Molti critici hanno mutuato "le altre passioni", provocate dalle rappresentazioni tragiche, dalla *Retorica*, partendo dall'assunto aristotelico secondo il quale anche l'autore di tragedie, come il retore, ha lo stesso compito di provocare emozioni nel pubblico. Tra quanti hanno

Aristotele riconduce la mimesi tragica sono pietà e terrore. Se allora si considera τῶν τοιούτων genitivo di pertinenza, esso indicherà le «azioni [letteralmente “le cose”] di tal genere», ossia improntate ai predetti sentimenti di pietà e di terrore⁷⁷. La traduzione allora sarà: la tragedia, tramite pietà e terrore porta a compimento la purificazione di passioni proprie di questo genere di azioni⁷⁸.

Stando a quest'interpretazione, le azioni rappresentate suscitano nello spettatore il sentimento di pietà e terrore attraverso delle passioni – differenti da esse - che vengono per l'appunto purificate per l'insorgere della pietà e del terrore. Il *pàthos* che spinge Oreste a uccidere la madre non è riprovevole per se stesso, in quanto scaturito dalla giusta sete di vendetta per l'uccisione di Agamennone. Eppure, nello spettatore il terrore che scaturisce all'idea del matricidio e la pietà che nasce alla vista del conflitto a cui Oreste s'è dovuto sottoporre, prima della decisione del matricidio, purificano il sentimento suscitato dall'azione drammatica (il sentimento di vendetta che ha condotto Oreste a uccidere la madre Clittenestra in quanto colpevole)⁷⁹.

Venendo a παθημάτων, per una sua interpretazione come genitivo soggettivo/di pertinenza, è interessante l'interpretazione di Untersteiner che traduce il passo come segue: «La tragedia è dunque imitazione ecc... che per mezzo della compassione e della paura ottiene come risultato la purificazione che è opera di passioni di questo genere»⁸⁰:

Le passioni violente in generale – e non sole pietà e paura – possono attingere quest'alta vetta: tuttavia sono rilevate in particolar modo proprio la pietà e la paura, perchè “questi due affetti sono particolarmente favorevoli alla conoscenza. La compassione fa veggenti per il dolore universalmente, la paura per quello futuro” e in modo speciale la paura che, in quanto partecipiamo al tragico sofferto da una persona, è un sentimento che, sopra ogni altro, può prevalere quando si tratti di avvertire i dissidi insolubili della realtà⁸¹

inteso τῶν τοιούτων παθημάτων come liberazione di emozioni diverse da pietà e paura basti citare, a mo' d'esempio, CORNEILLE (Cfr. *Discourse de la Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*).

⁷⁷ Secondo F. DIRLMEIER (*Katharsispatemàton*, «Hermes», 75, 1940, p. 91) τοιούτων non si riferisce soltanto a ἔλεος e φόβος ma ai πάτη più in generale, appoggiandosi sul finale dell'ottavo libro della *Politica*. Schottlaender invece interpreta il passo diversamente sostenendo che pietà e terrore producano la purificazione dell'eccesso delle passioni.

⁷⁸ Cfr. Zanatta, *La ragione verisimile...* cit., p. 270.

⁷⁹ Cfr., *Ibidem*.

⁸⁰ M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1984, p. 104.

⁸¹ Ivi, p. 104-105.

Di contro a Untersteiner - secondo il quale, dall'esame della *Poetica* fatto attraverso la lettura del finale dell'ottavo libro della *Politica*, si può dedurre che l'unica interpretazione possibile di *παθημάτων* sia quella di genitivo soggettivo - si oppone l'interpretazione di Gallavotti: «di solito si è inteso, però, che il genitivo sia oggettivo, e cioè che la tragedia purifichi le passioni dell'uomo: all'interpretazione specifica della frase che è nel testo si sostituisce così il generale concetto di ciò che è la catarsi⁸²».

Tornando a Piccolomini, egli traduce τῶν τοιούτων avverbialmente «da così fatte lor passioni». Il punto del contrasto tra gli *spositori* consiste «se frà quegli affetti, e passioni, quando Aristotele dice (così fatte passioni, e perturbazioni) s'habbiano da intendere compresi il timore, e la compassione ancora»⁸³. Alla luce di questo assunto, prima di affrontare l'interpretazione che Piccolomini dà del passo, e, nella fattispecie, della catarsi tragica, è doveroso ripercorrere, anche attraverso le *Annotazioni*, le posizioni degli «spositori» a cui Piccolomini fa riferimento.

Robortello nelle sue *Explicationes*⁸⁴ traduce in questo modo il passo aristotelico:

Tragedia est imitatio actionis illustris, absolutae, magnitudinem habentis, sermone suavi, separatim singulis generibus in partibus agentibus, non per enarrationem per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans.⁸⁵

A rigore, bisogna imputare l'apparente 'imprecisione' rispetto alle traduzioni moderne⁸⁶, non certo a una scarsa conoscenza del greco da parte di

⁸² GALLAVOTTI C., in ARISTOTELE, *Dell'Arte Poetica*, Mondadori, Milano 1987, p. 137. A rigore Gallavotti interpreta *παθημάτων κάθαρσις* come genitivo soggettivo o per lo meno di appartenenza nel suo significato letterale («la lettera del testo dice che la mimesi tragica lenisce gli stati emozionali (*πάθη*, ossia *ἔλεος* e *φόβος*) prodotti dai patimenti rappresentati (*παθημάτων*)»). Solo attraverso una generalizzazione è, dunque, possibile interpretare il passo come genitivo oggettivo.

⁸³ Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele...*, cit., p. 100.

⁸⁴ ROBOTELLO, *In librum Aristotelis de Arte Poetarum explicationes*. L'edizione a cui farò riferimento è quella stampata nel 1555 a Basilea per Ioannem Hervagium Iuniorem. A rigore, la prima edizione delle *Explicationes* risale al 1548 (Florentiae, in off. Laurentii Torrentini).

⁸⁵ Ivi, p. 45 (p. 52 dell'edizione del 1548).

⁸⁶ Per le traduzioni umanistiche della *Poetica* aristotelica cfr. A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia* (a cura di D. Lanza, Ed. ETS, Pisa 2002, pp. 45-58). Per quanto riguardano i testimoni di cui ha fatto uso Robortello, egli stesso afferma (nella lettera *ad lectorem*) di aver corretto *loca quam plurima* con l'ausilio di quattro libri dei quali tre sono manoscritti e uno a stampa: «dei tre mss., due appartenenti alla *Laurenziana*, di cui uno del Poliziano, l'altro, *multo vetustior*; e ancora un altro in pergamena, procuratogli da Paolo Lacisio Veronese. Facilmente identificabile è il ms. del

Robortello, che per il suo acume e rigore filologico gli fu attribuito l'appellativo di *canis grammaticus*⁸⁷. L'imprecisione apparente è dovuta piuttosto al fatto che Robortello aveva tra le mani una versione greca della *Poetica* di Aristotele difforme rispetto a quella che oggi comunemente leggiamo⁸⁸. Nell'antica versione circolante in Italia nel Cinquecento, il passo in questione si presentava come segue:

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας, καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν⁸⁹.

Nell'antica versione⁹⁰ saltano subito all'occhio ἑκάστου in luogo di ἑκάστῳ e ἐπαγγελίας in luogo di ἀπαγγελίας, seguita dalla congiunzione avversativa

Poliziano: trattasi del ms. *Laur.* 60.14, da lui glossato conosciuto forse anche da Pietro Bembo [...] La stampa, di cui il Robortello fa uso, e che adotta pari pari nella sua edizione, riservando i suoi interventi al commento, non è la *princeps* aldina del 1508 (basata peraltro sul ms. *Par.* 2038, di mano di Andronico Kallistos), ma il testo di Alessandro de' Pazzi uscito a stampa a Venezia nel 1536» (DONADI F., *Francesco Robortello da Udine*, «Lexis» XIX, 2001, pp. 82-83).

⁸⁷ Robortello fu rigoroso studioso ed editore di tragedie greche. Sulla figura di Robortello filologo non è inessenziale citare l'edizione moderna a cura di G. POMPELLA, *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros* di Robortello (Loffredo, Napoli 1975), che riguarda le prime edizioni a stampa delle *Coefore* e il recupero nella sua forma integra dell'*Agamemnone*. Tra l'1 e il 15 maggio 1552 esce a Venezia *apud Gualterium Scottum* l'edizione di Eschilo curata da Robortello dal titolo *Eschylī tragoediae septem*. Si ricordino altresì gli *Scolii* eschilei, usciti nello stesso 1552, in cui l'autore fa un'analisi serrata del *Prometeo*: cfr. A. CARLINI, *Robortello editore di Eschilo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie III, V. 19, n.1 (1989), pp. 313-322. A rigore, anche Vettori fu editore e studioso delle tragedie eschilee (cfr. *Aeschylī tragoediae septem quae cum omnes multo quam antea castigatiores eduntur, tum vero una quae mutila et decurtata prius erat integra nunc profertur*). Sul rapporto Robortello-Vettori editori di Eschilo cfr., M. DOPCHIE, *L'Humanisme italien et l'Agamemnon d'Eschyle*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 37, 1966, pp. 99-108.

⁸⁸ Vedi nota 86.

⁸⁹ Robortello, *Explicationes*, p. 45.

⁹⁰Robortello nella lettera "ad lectorem" fa un breve *excursus* della tradizione manoscritta della *Poetica* e delle prime opere di commento e traduzione: «Iacuit liber hic neglectus, ad nostra fere haec usque tempora, neque ullus eum, aut ex Latinis, aut ex Graecis conatus est fuis interpretationibus illustrare. Unus Averroes paucula quaedam scripsit, quae ego neque magnopere laudare neque reprehendere satis possum: sunt enim perperam in Latinum versa; e Astotelis obscura loca non illustrant. Bis fuit liber hic in Latinum conversus a Georgio Valla primum viro docto e bene perito totius antiquitatis [...] Sublevavit hominem aliquando Alexander Paccius, qui rursus latinum fecit librum hunc. Sed et ille dum lapsus sublevat, saepe labitur, dignissimus certe uterque, non venia modo, sed etiam laude; non enim sine periculo eorum, qui primum iter pertentant durum; e aliis viam praemonstrans aditus ad difficilia loca patefieri potest [...] Quattuor enim ego usus libris; tribus

ἀλλὰ. Inoltre, legandosi δρῶντων a εἰδῶν, si perde il concetto dell'imitazione attraverso la rappresentazione, come efficacemente ha evidenziato Kommerell: «Die alte Version ist nach heutiger Auffassung unrichtig, da δρῶντων falsch auf εἰδῶν bezogen, als Begriff (Nachahmung durch Aufführende) verlorengelassen, 'Mitleid und Furcht' falsch der ἐπ- bzw. ἀπαγγελίας entgegengesetzt werden»⁹¹.

Non è incidentale, a questo proposito, aprire una piccola parentesi sull'avversativa ἀλλὰ (assente nelle moderne edizioni della *Poetica*): Castelvetro vede nell'avversativa sopracitata un'implicita opposizione di Aristotele alle teorie di Platone:

È da sporre ἀλλὰ, cioè «oltre a ciò», quasi dica: «non solamente la tragedia ha le cose di sopra dette, ma ha ancora questa, che induce lo spavento e con la misericordia la purgazione di così fatte passioni», rispondendo Aristotele e opponendosi a Platone, maestro suo, che diceva il contrario della tragedia [...] Per la qual cosa, parendo a Platone che la tragedia con l'esempio delle persone tragiche potesse nuocere a' cittadini e fare piggiorare in loro i buoni costumi facendogli vili, codardi e compassionevoli, non vuole che ella si rappresenti nel suo Comune [...] Ma Aristotele, acciocchè altri non credesse, per l'auttorità di Platone, che si fosse messo a fare una arte, scrivendo dell'artificio delle tragedie, che fosse nociva alla cittadinanza e contaminasse i buoni costumi, ripruova con poche parole quello che dice Platone, affermando che la tragedia opera drittamente il contrario: cioè che con l'esempio suo e con la spessa rappresentazione fa i veditori di vili magnanimi, di paurosi sicuri, e di compassionevoli severi, avvezzandosi per la continua usanza delle cose degne di misericordia, di paura e di viltà ad essere nè misericordiosi, nè paurosi, nè vili.⁹²

Questa puntuale interpretazione non trova più applicazione oggi, dal momento che la particella avversativa è stata espunta dal passo aristotelico.

Tornando a Robortello, in conclusione, anche la traduzione latina presenta gli stessi 'errori' delle edizioni e manoscritti greci posseduti dall'autore, essendone una fedele traduzione. Eppure, si deve tenere presente il fatto che nel suo commento Robortello riporta la giusta *lectio* di 'narrazione': "NON PER NARRATIONEM verba greca sunt, οὐ δὲ ἀπαγγελίας, id est (si ad verbum reddas) NON PER ANNUNCIATIONEM. Hoc additus est, ut separaret tragoediam ab epopoeia. Nam haec (ut ante declaratum est) à tragoedia differt, quia

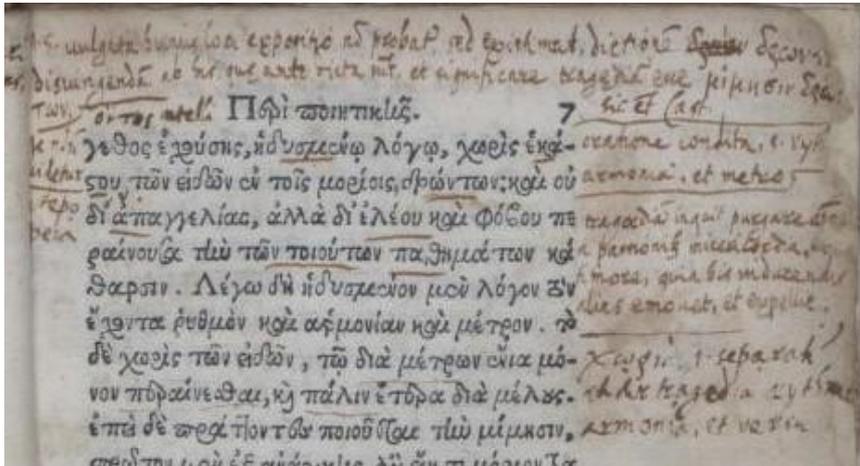
manuscriptis quorum duo sunt in Medicea Bibliotheca; alter quidem Politiani manu descriptus, de quo mihi libentissime, sicuti de aliis multis, accomodavit Paulus Lacisius Veronensis, vir graecarum, latinarumque literarum, etiam Hebraearum peritissimus».

⁹¹ KOMMERELL M., *Lessing und Aristoteles*, Klostermann, Frankfurt 1957, p. 66.

⁹² L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, cit., v. 1, pp. 160-161.

utimur annunciatione”⁹³. Per quanto riguarda invece l’errore’ di unire δρώντων a εἰδῶν, (separatim singulis generibus in partibus agentibus)⁹⁴, Robortello, nel commento, rimanda a un secondo momento l’interpretazione dettagliata del passo, per dedicarvi uno spazio più ampio («Quod tum ea de causa dixit: tum propter choras, in quibus alia proferebantur ore, alia concinebantur, sicuti postea suo loco copiosius exponemus»)⁹⁵.

Anche Vettori, basandosi sullo stesso testo greco, unisce δρώντων a εἰδῶν. Non è incidentale osservare come nell’edizione a cura di Virgili⁹⁶ “τῶν εἰδῶν” e “δρώντων” risultino maggiormente uniti sostituendo alla virgola i due punti dopo δρώντων (τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων: καὶ...). A tal riguardo, si veda anche il seguente stralcio della *Poetica* mutuato da un’edizione “corretta” di mano del Vettori, a riprova di quanto affermato (i due punti dopo δρώντων alla fine del secondo rigo):



Faccio riferimento a: *Aristotelis De arte poetica. Ad exemplar libri à Petro Victorio correcti. Florentiae apud Iuntas M.D. LXVIII. Postillati 39, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.* Da notare la postilla riassuntiva sul margine destro che riguarda la catarsi: “Tragedia inquit purgare [...] a passionis misericordia ex timore [...] alias emovet et expellit”.

Tornando alle *Explicationes* e venendo all’interpretazione dei termini ‘pietà’ e ‘terrore’, Robortello nel suo commento li definisce intrinseci alla tragedia, proprio come il ‘riso’ e la ‘letizia’ lo sono per la commedia:

SED PER MISERICORDIAM ATQUE TERROREM conficiens talium perturbationum PURGATIONEM. Cum enim tragoedia contineat res lugubres et atroces, inde

⁹³ Robortello, cit., p. 45.

⁹⁴ In qualunque traduzione moderna, invece, si intende δρώντων separato da εἰδῶν: “con parola ornata, distintamente per ciascun elemento (ἐκάστου τῶν εἰδῶν) nelle sue parti, di persone che agiscono (δρώντων)...”

⁹⁵ Robortello, cit., p. 45.

⁹⁶ P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (a cura di M. Virgili), in *Torquato Tasso, postille...*, cit., p. 108.

enascatur oportet commiseratio et terror, sicuti risus et laetitia ex comoedia, quoniam tractat res hilaritatis plenas⁹⁷.

Robortello, parlando di *purgationem*, effettua un parallelismo, disposto a chiasmo, tra tragedia (con i suoi elementi *lugubres et atroces*, fondamentali affinché si inneschi nello spettatore il sentimento di *commiseratio et terror*) e commedia (con i suoi elementi di ilarità capaci di innescare *risus et laetitia* tra gli spettatori). Anche Tasso, nei *Discorsi del poema eroico*, opera la stessa distinzione:

Ma l'operazione della tragedia è di purgar gli animi co'l terrore e con la compassione, e quella della commedia di muovere riso delle cose brutte (come dichiara il Maggio in quel suo libro *De' ridicoli* ch'egli compose separatamente); e da questa operazione della commedia nasce il giovamento.⁹⁸

Prima di proseguire con l'analisi del commento s'impone una riflessione: che anche la commedia, in quanto *mimesis*, contenga in sé la catarsi è questione dibattuta. Per Golden, ad esempio, la *katharsis* «exists in both tragedy and comedy⁹⁹» e questo perchè la catarsi, stando alla sua interpretazione, essendo atto puramente intellettuale (intellectual clarification), sta alla base di ogni attività mimetica e ogni atto mimetico per sua stessa natura genera piacere (un piacere intellettuale): «it is *mimesis qua talis* that generates the intellectual pleasure in learning and inference¹⁰⁰». La tragedia e la commedia sunteggiano, ciascuna per sua parte, uno scenario diametralmente opposto:

While tragedy offers us a clarification of noble (*σπουδαῖος*) action and character under the stress of undeserved misfortune, [...] comedy illuminates the opposite arena of human action, ignoble (*φαῦλος*) action and character undeservedly enjoying good fortune¹⁰¹

Tuttavia, nonostante la diversità di scenari e di *τύποι* umani rappresentati, la *mimesis* comica produce piacere, un piacere catartico avvicicabile, seppure non del tutto identico, a quello tragico. Sulla stessa posizione si attesta anche Janko, secondo il quale come la tragedia modera le emozioni portando il pubblico più vicino alla virtù («tragedy arouse pity, terror and other painful

⁹⁷ Robortello, *Explanationes*, cit., p. 45.

⁹⁸ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 72.

⁹⁹ GOLDEN L., *Aristotle on tragic and comic pleasure*, American classical Studies, 29, Atlanta, Scholars Press 1992, p. 95.

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Ibidem*.

emotions in the audience, for each according to his own emotional capacity, and so simulates these emotions as to relieve them by giving them moderate and harmless exercise, thereby bringing the audience nearer to the mean in their emotional responses, and so nearer to virtue»¹⁰²), così anche la commedia assolve allo stesso compito («comedy works on the pleasant emotions in the same way»). Del tutto condivisibile a me sembra la riflessione di Zanatta secondo il quale, prendendo le distanze da Golden, per lo Stagirita la catarsi è il fine proprio della tragedia e non di ogni *mimesis* e dunque:

se è logico arguire (accertarlo testualmente è impossibile) che anche la mimesi comica debba produrre piacere, giacché l'imitare è piacevole di per se stesso, mercè l'insegnamento e la comprensione che offre, e anche la commedia è imitazione, un tale piacere, legato com'è alla conoscenza, sarà proprio della commedia e dunque distinto da quello catartico, proprio della tragedia: giacché per l'appunto sono differenti le conoscenze che le relative mimesi pongono in campo.¹⁰³

Ritornando al passo sopracitato delle *Explicationes* non è incidentale mettere a confronto la traduzione del Pazzi (primo traduttore della *Poetica*) con quella di Robortello sulla resa di catarsi tragica. Per tradurre il greco κάθαρσις «le versioni del XVI secolo utilizzano pressochè costantemente il lat. *purgatio* (o il verbo *purgare*), conservando lessicalmente l'allusione al termine medico-ippocratico dal quale aveva estratto verisimilmente la metafora lo stesso Aristotele¹⁰⁴». Eppure, mettendo a confronto la traduzione di Robortello con la traduzione del Pazzi – di circa un decennio precedente la pubblicazione delle *Explicationes* – nonostante entrambi i traduttori usino il termine *purgatio*, è da sottolineare una differenza che separa la traduzione di Pazzi dal commento di Robortello:

¹⁰² JANKO, *Aristotle, Poetics*, Cambridge 1987, pp. XIX-XX. Sul concetto di catarsi come *purgazione* delle passioni con finalità moralistiche, anche Halliwell scrive: «a powerful emotional experience which not only gives our natural feelings of pity and fear full play, but does so in a way which conduces to their rightful functioning as part of our understanding of, and response to, events in the human world» (S. HALLIWELL, *Aristotle Poetics*, Chape Hill, The University of North Carolina Press; London, Derald Duckworth & Co., 1986, p. 90).

¹⁰³ Zanatta, *La ragione verisimile*, cit., p. 272.

¹⁰⁴ R. TESI, *Dal greco all'italiano...*, cit., p. 124.

PAZZI

Non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans¹⁰⁵

ROBORTELLO

sed per misericordiam atque terrorem conficiens talium perturbationum purgationem¹⁰⁶.

La traduzione di Robortello appare più puntuale dal momento che restituisce il senso più compiuto del corrispettivo greco “περαίνουσα τὴν ... κάθαρσιν”: se Pazzi usa solo il termine *purgans* – che significa semplicemente ‘purificare, depurare, rimuovere’ – Robortello, invece, traducendo “portando a compimento la purgazione” (*conficiens purgationem*), restituisce il senso di *περαίνουσα*, invece perduto nella traduzione del Pazzi. In questo modo Robortello, come ha osservato Miesen, ha fatto, probabilmente in maniera inconsapevole, «einen gewaltigen Schritt auf die moderne Deutung der tragischen Katharsis hin im aufgezeigten Sinne von “Selbstvollendung der Tragödie¹⁰⁷”». Anche Vettori, come Robortello, restituisce il senso di *περαίνουσα*. Interessante, a tale proposito, la postilla di Tasso alla *particula* 54 (24-31) [*Poet.* VI 1499b 24-28] dei *Commentarii in librum De Arte Poetarum* di Vettori:

Tragediae / Diffinitio

περαίνω · μ · ανῶ π · άικα.¹⁰⁸

Bisogna rilevare l’interesse di Tasso per il verbo *περαίνω* (riportato nella postilla) il cui senso completo, come già evidenziato, è stato restituito anche dalla traduzione latina di Vettori - “Sed per misericordiam et metum conficiens huiusmodi perturbationum purgationem”¹⁰⁹ - sulla scia delle *Explicationes* di Robortello.

Procedendo con l’analisi del passo, per quanto riguarda il genitivo τοιούτων che Pazzi traduce ricorrendo all’avverbio *huiusmodi*, Robortello ancora una volta migliora la resa, traducendolo non avverbialmente (come invece farà Piccolomini nelle sue *Annotazioni*) ma come genitivo soggettivo.

¹⁰⁵ A. PAZZI, *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium, patricium florentinum, in latinum conversa*, Basilea, Balth. Lasium et Thom. Platterum, 1537, p. 20 (prima edizione Venezia 1536).

¹⁰⁶ Robortello, *Explicationes...*, cit., p. 52. Commento alla traduzione riportata a p. 25 (nota 85)

¹⁰⁷ MIESEN K. J., *Die Frage nach dem Wahren, dem Guten und dem Schönen in der Dichtung in der Kontroverse zwischen Robortello und Lombardi und Maggi um die “Poetik” des Aristoteles*. J. Schnellsche Buchhandlung (C. Leopold), Warendorf 1967, p. 52. In altre parole, Miesen afferma che Robortello fa un passo da gigante per la moderna interpretazione della catarsi tragica in relazione al significato indicato di auto-compimento della tragedia.

¹⁰⁸ P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum...*, in *Torquato Tasso, postille...*, cit., p. 108.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Pertanto, la traduzione di Robortello vince su quella del Pazzi, per due ragioni:

1) Il significato di *talis* è più vicino al corrispondente greco: *talis*, come τοιοῦτος, ha non soltanto il semplice significato di ‘tale’, ‘siffatto’, ma, come nel nostro caso, se seguito da una parola, può migliorarla e potenziarla: ‘*talis vir*’ ha significato non soltanto di ‘tale uomo’ ma anche di ‘un cosiffatto uomo’, ‘un uomo di tale valore’.

2) Viene mantenuta inalterata la forma (aggettivo o pronome dimostrativo e indefinito, genitivo plurale).

È chiaro, dunque, che nella sua traduzione e commento della *Poetica* Robortello si pone in maniera non ossequiosa nei confronti della traduzione del Pazzi a lui precedente, anzi, il suo è un atteggiamento critico, emendando, là dove possibile, quei luoghi in cui Pazzi - come ho appena evidenziato attraverso l’esempio dell’avverbio in luogo del genitivo - ha tradotto in modo arbitrario.

In conclusione, sulla scia di Lohse e Lurjes, e dall’analisi dei passi delle *Explanationes* appena effettuata, convengo nell’affermare che per Robortello (come sarà poi anche per Castelvetro) la catarsi è una purificazione non delle passioni in generale, ma, al contrario, lo spettatore, assistendo a spettacoli pieni di pietà e paura si “immunizza” proprio contro questi soli “affetti”, temperandoli e dunque dominandoli¹¹⁰.

Procedendo col commento, Robortello amplia la spiegazione di catarsi citando dall’ottavo libro della *Politica* di Aristotele:

Aristoteles lib. octavo Politicorum, sub finem, ait tribus de causis oportere musice uti; de hac quoque loquitur purgatione; his verbis πλειόνων χάριν χρώμεθα μουσικῆ παιδείας, καθάρσεως (τί) λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ’ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἀνεσίμ τε, καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπασιν¹¹¹. In quo loco licet perspicere Aristotelem de purgationem hac

¹¹⁰ A Lohse sembra che Kappl abbia “mescolato” le teorie che valgono per la sola tragedia e quelle valide invece per la *Poetica* in generale. Si dimostra, invece, conclusiva la teoria di Lurjes (Cfr. M. LURJE, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles’ Oedipus Rex, Aristoteles’ Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München, Saur, 2004), che ha limitato l’effetto della catarsi tragica alle sole due emozioni scatenanti («Mir scheint, Kappl vermischt Aussagen zur Tragedia und solche, die für die gesamte Dichtung gelten, deren einzelne Gattungen durchaus auf unterschiedliche Leidenschaften einwirken können. Lurjes Auffassung, daß Robortello die Wirkung der Tragödienkatharsis auf die beiden auslösenden Affekte beschränkt, erweist sich als schlüssig». R. LOHSE, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015, p. 180).

¹¹¹ ARISTOTELE, *Politica* 1341b, §39-40. Nell’edizione moderna (faccio riferimento a ed. W.D. Ross, *Aristotle’s Politica*. Oxford, Clarendon Press, 1957) si legge: «πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως—τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ’

copiosius voluisse loqui; at certe in hoc Libro, qui extat, ne verbum quidem ullum postea; nisi forte in altero; quem nos suspicamur interisse; de ea, pluribus est locutus. Quomodo autem haec purgatio fiat, qualisque sit ibidem declarat Aristoteles, ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἦττον διαφέρει, καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοι τίνες εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως: ταῦτο δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καταρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις¹¹². Plane enim idem contigit iis, qui commiseratione, et metu detinentur gravissimis animi perturbationibus: ut leventur, et purgentur cum voluptate: non secus ac devoti, ac supplices homines, cum carminibus sacris expiantibus animum utuntur. Sed multo apertius haec omnia declarat Aristoteles paulo ante eodem libro, ubi ait: virtutem in nulla alia re consistere, quam ut homines discant laetari recte, amare, odisse, nullaque in re magis oportere homines exerceri, quam ut assuescant iudicare recte: et laetari mansuetis, ac probis moribus, laudatisque actionibus. Esse autem in rhythmis atque melodiis, similitudines maxime accedentes ad veram naturam irae, mansuetudinis, fortitudinis, ac temperantiae. Praeterea assuetudinem dolendi, atque laetandi, quae ex similibus sit: hanc vim habere, ut idem efficiat in veris: quod patet, nam si quis imaginem Socratis, aut Platonis intuens laetatur, necesse est ut idem multo gaudeat intuitu veri Platonis, e Socratis. Verba, quibus haec explicantur, putavi opponenda, ut magis unicuique sint in promptu [...] Quod si quis roget, qualis sit Aristotelis sententia de tragedia, Respondeo, extimare illum, eius recitatione, et inspectione purgari perturbationes has duas, commiserationem et metum. Dum enim homines intersunt recitationibus, audiuntque et cernunt personas loquentes et agentes ea, quae multum accedunt ad veritatem ipsam: assuescunt dolere, timere, commiserari: quo fit, ut cum aliquid ipsis humanitus acciderit, minus doleant et timeant. Necesse est enim prorsus, ut qui numquam indoluerit ob aliquam calamitatem, vehementius postea doleat, si quid adversi praeter spem acciderit. Adde, quod saepe homines perperam dolent ac timeant; dum autem poetae in recitationibus suarum tragoediarum offerunt personas, ac res dignissimas commiseratione quasque iure unusquisque, vel sapiens, extimescat, discunt homines, qualia sint ea, quae iure commiserationem cieant et luctum, quaeque metum incutiant. Postremo

ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον—τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἀνεσίμ τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν)».

¹¹² Aristotele, *Politica*, 1342a, § 5-15.

auditores, et spectatores tragoediarum hanc capiunt utilitatem, quae prorsus maxima est, cum enim communis sit omnium mortalium fortuna, nullusque sit, qui calamitatibus non sit subiectus ferunt homines, si quid adversi acciderit, eoque se solatio plane firmissimo sustentant, quod aliis etiam idem accidisse meminerint.¹¹³

Vista l'importanza del passo, si impongono alcune riflessioni. Innanzitutto, Robortello appoggiandosi a *Pol.*, VIII, 1341b, (§39-40) - in cui si discute della capacità curativa e catartica delle melodie d'azione ed entusiastiche - rinvia alla *Poetica*. Inoltre, constatando che sulla catarsi Aristotele ha speso poche parole, suppone l'esistenza di una specifica disamina sul tema condotta da Aristotele in un altro libro ("nisi forte in altero; quem nos suspicamus interis..."). Alle stesse conclusioni di Robortello sono pervenuti molti critici moderni¹¹⁴; di «raccolta d'insegnamenti e di brevi memorie» parla, invece, Castelvetro¹¹⁵. Sebbene non possa ritenersi probante un ragionamento basato esclusivamente su mere supposizioni, eppure, l'ipotesi di un secondo libro della *Poetica* in cui Aristotele abbia disquisito copiosamente (*copiosius*) della catarsi appare seducente.

Nel passo dell'ottavo libro della *Politica* menzionato da Robortello, Aristotele procede da uno schema tripartito - tre generi di canto: morali, stimolanti, travolgenti (ἠθικά, πρακτικά, ἐνθουσιαστικά) e tre destinazioni

¹¹³ Robortello, *Explicationes...*, cit., pp. 45-46; p. 53 della prima edizione (Florentiae, in off. Laurentii Torrentini, 1548).

¹¹⁴ Cfr. BELFIORE, *Tragic pleasure. Aristotle on plot and emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 257-290; Halliwell, *Aristotle Poetics...*, cit., pp. 350-356. Anche Lessing: «Era naturale che [gli avversari di Aristotele] si sbagliassero anche nell'interpretazione del concetto di catarsi. Al termine della *Politica*, dove discorre della purificazione delle passioni mediante la musica, Aristotele promette di trattarne più estesamente nella *Poetica*» (traduzione di Chiarini, in *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975, p. 344). Rostagni: «[si è creduto da molti che] la definizione e l'analisi teorica della catarsi doveva appartenere al perduto II libro, e trar motivo dallo studio, ivi contenuto, della poesia faceta» (A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica. Origini, significato e svolgimento della «Poetica»*, «Studi ital. di filol. class.», N.S., vol. III, 1922, p.13). Ulteriori indagini hanno condotto il Rostagni a modificare la sua tesi: forse nel secondo libro della *Poetica* la trattazione della *catarsi* tragica doveva aver luogo, tuttavia, sul fondamento di un passo di Proclo, tale ipotesi appare sempre meno probante. Nel *Commento alla Repubblica di Platone*, infatti, Proclo asserisce che la più ampia trattazione di catarsi è stata affrontata da Aristotele nel perduto dialogo *Περὶ ποιητῶν*, più precisamente, in un passo in cui lo Stagirita dibatte sulla convenienza della lettura di testi poetici da parte dell'uomo politico (A. ROSTAGNI, *Il dialogo aristotelico Περὶ ποιητῶν*, «riv. di fil. e d'istruz. class.», 54, 1926, p. 466).

¹¹⁵ CASTELVETRO, lettera *Al felicissimo principe Massimiliano il Secondo, Imperatore de' Romani, Re di Germania, d'Ungheria, di Boemia, di Dalmazia, di Croazia etc., arciduca d'Austria, etc.* in *La poetica vulgarizzata...*, cit., I, 1-2, cfr. Cotugno, *Le Annotazioni di Piccolomini e la Poetica di Castelvetro...*, cit., p. 176.

della musica - ¹¹⁶ a uno bipartito (musica da eseguire, musica da ascoltare)¹¹⁷. Per quanto concerne quest'ultimo punto è chiaro dunque che, per Aristotele, all'esecuzione debbano essere destinati i canti finalizzati all'educazione; all'ascolto, invece, quelli finalizzati allo svago (l'esecuzione, in quest'ultimo caso, deve allora essere eseguita da terzi). Netta è la distinzione tra etica e catarsi. Infatti, le armonie etiche sono più convenienti per la παιδεία; per la catarsi, invece, quelle convenienti per l'azione ed entusiastiche. Queste ultime due, dunque, hanno in comune l'irrilevanza etica e il piacere in chi li ascolta. In conclusione, il piacere per le musiche καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐντυσιαστικαῖς accompagna un processo di depurazione e di sollievo in chi è preda dell'eccitazione. Tanto nel passo sopracitato della *Poetica* quanto nella *Politica*, κάθαρσις viene adoperato da Aristotele come *purgatio*, assumendo il significato metaforico di 'sfogo', 'sollievo' ('Reinigung' per adoperare il termine tedesco utilizzato da Lessing¹¹⁸). Questa riflessione s'impone vista la valenza polisemica del termine. Nella stessa *Poetica* è riscontrabile la valenza polisemica di κάθαρσις: alla già citata accezione di *purgatio* si oppone un altro passo della *Poetica* - ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἢ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως¹¹⁹ - in cui il termine ha indiscutibilmente un legame con la sfera religiosa e sacrale di cui ben si accorsero i traduttori rinascimentali. Robortello, infatti, traduce:

Sed haec quo pacto legitima sint, sane considerandum: veluti furor in Oreste, propter quem captus est, salusque per expurgationem [...] [Nel commento] Causa veluti finis cuius gratia in tragoedia Euripidis eadem est, expiatio insaniae: etsceleris admissi in caedenda matre atque exportatio simulacri [...] Euripides dicentem facit in quodam episodio Orestem se eo venisse sui expiandi causa, et exportandi Deae simulacri: assequitur igitur expiationem, que fit hoc modo, praetenditur fuga, ea uti cautius iniri prossit: simulat Iphigenia expurgandum simulachrum Deae, quod fuerat

¹¹⁶ «Poichè accettiamo la divisione dei canti come dividono alcuni di quelli che hanno sviluppato la teoria, definendone alcuni utili al carattere, altri ad accompagnare l'azione, altri ancora ad eccitare» (Aristotele, *Poetica*, VIII, 1341 b 32-35). Come afferma LANZA, «non risulta perfettamente trasparente la corrispondenza tra prima e seconda ripartizione (in che senso i canti di azione servono allo svago?)» (Introduzione a Aristotele, *Poetica*, Bur, 1999, p. 65).

¹¹⁷ «È chiaro che bisogna servirci di tutte le musiche, ma non di tutte allo stesso modo: per l'educazione, delle musiche di carattere; per l'ascolto, di altri che eseguono delle musiche di azione e di eccitazione» (Ivi, 1342 a 1-5).

¹¹⁸ Vedi nota 67.

¹¹⁹ Aristotele, *Poetica*, 1455b, 13-15.

incestatum intuitu nefarii hominis qui matrem peremerat, expurgatio autem fit ablutione aquae marinae.¹²⁰

Da questa breve disamina della polisemia del termine *catarsi* risulta evidente il fatto che i traduttori italiani del Cinquecento, tenevano ben distinte le due valenze che rendevano ora con *purgatio* (per Poet. 1449b) ora con *expiatio* o *lustratio* (per il passo della *Poetica* relativo a Oreste)¹²¹.

Tornando al brano summenzionato della *Politica*, alla luce di quanto esaminato si impone una considerazione: se è vero che nella *Politica*, come già nella *Poetica*, Aristotele riporta a norma psichica generale ciò che tradizionalmente era considerato *furor* promanante dalla divinità¹²², è altrettanto vero che l'accezione di *κάθαρσις* nella *Politica* non è del tutto equipollente a quella presente nel passo della *Poetica* 1449b. A differenza della *Poetica*, Aristotele nell'ottavo libro della *Politica* fa riferimento ai canti sacri che hanno il potere di liberare l'anima dall'invasamento e dall'eccitazione¹²³. Bisogna chiedersi, a questo punto, dalla lettura del passo della *Politica* riportato da Robortello, come è congegnato il meccanismo che sta alla base della *catarsi* tragica degli Elleni. Le origini potrebbero essere legate alla sfera musicale, e più specificamente il Coribantismo potrebbe essere la giusta risposta. Questo particolare fenomeno religioso aprì agli Elleni la strada alla tragicità della vita. I misteri coribantici avevano, infatti, il

¹²⁰ Robortello, *Explicationes...*, cit., pp. 178-179.

¹²¹ A rigore, come ha notato Tesi (*Dal greco all'italiano...*, cit., p. 131) per quanto attiene a *Poet.* 1455b, 13-15, il termine *catarsi* - appartenendo in questo caso al lessico sacrale - dovrebbe essere appunto tradotto come *expiatio* o *lustratio*. Tuttavia anche *purgatio* «è stato usato da Plinio in quest'accezione religiosa sacrale, così come in effetti interpretarono i più accorti traduttori rinascimentali della *Poetica*». Pazzi («veluti furor in Oreste, propter quem captus est, salusque per purgationem»), Castelvetro («sì come fu ad Oreste il furore per lo quale fu preso e la salute per la purgazione») e Segni, non operano, infatti, alcuna distinzione.

¹²² Sul tema dell'invasamento divino risulta sempre attuale il saggio di E. DODDS, *i greci e l'irrazionale*, Brossura, 2009, specialmente il capitolo «I divini doni della pazzia».

¹²³ Da questo ragionamento Lanza perviene alla conclusione che il silenzio di Aristotele sul termine *catarsi* non è casuale. Da qui la legittima domanda che vuole essere anche un'ipotesi sulle ragioni della cripticità del termine *catarsi* in Aristotele: «Alcuni termini come "sacri" (*hiera*), "che portano al delirio" (*exorgiazousi*), oltre che ovviamente *katharsis*, fanno evidente riferimento a pratiche rituali. La musica di depurazione è dunque musica religiosa o comunque contigua all'esperienza religiosa. È questo il motivo per cui all'annunciata più precisa spiegazione della *katharsis*, fa riscontro nella *Poetica* solo una fugace notazione priva di successive delucidazioni? Uno dei termini della definizione della tragedia pare in effetti che si trovi a cadere sotto la norma del silenzio imposta nella *Poetica* a tutto quel che può toccare la sfera del religioso. Tuttavia, nonostante il non casuale silenzio, si può intravedere l'ambigua zona di confine che il termine *katharsis* scopre e insieme maschera» (Introduzione a *Aristotele, Poetica*, cit., pp. 65-66).

compito di purificare gli animi specialmente dai deliri di natura religiosa.¹²⁴ Queste religioni, dunque, purificano attraverso l'esperienza di passioni (πάθη) spaventose che rivelano la realtà dell'essere¹²⁵. Già Platone definiva nelle *Leggi* la melodia come τὰ ἰάματα per curare la furia dei Coribanti¹²⁶. Quest'asserzione sembra fare da *pendant* all'aristotelico “ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως” riportato da Robortello nel brano summenzionato.

¹²⁴ Cfr. J. CROISSANT *Aritote et les mystères*, Liegi 1932, pp.11-12: «Il più tipico e il più conosciuto fra i deliri religiosi fu la strana malattia che si chiamò coribantico [...] Il malato che ne era colpito aveva delle allucinazioni, credeva di sentire il suono dei flauti e si metteva a danzare in preda alla più violenta eccitazione. Come si vede, una stretta parentela univa questo squilibrio speciale e il rito d'iniziazione nel quale c'era lo sforzo di svegliare l'entusiasmo fra i fedeli. Il malato si credeva posseduto dai coribanti e lo si inviava ai misteri coribantici, perchè guarisse»

¹²⁵ Cfr. W. OTTO, *Dyonusos, Mito e culto*, Il Melangolo, Genova, 2002. V'è una forte connessione tra queste religioni (i Coribanti, i Cureti etc.) e il culto ctonio della *magna mater* anatolica, Cibele, nonché anche con Dioniso, al quale, com'è noto, si lega la tragedia, nata dal ditirambo dionisiaco (Per citare solo alcune delle fonti più importanti: Aristotele *Poetica*, IV 1449a e VI 1449b; Erodoto, *Storie*, I, 23, 1).

¹²⁶ Platone, *Leggi*, VII, 790. «Parlando l'Ateniense della musica e della pratica di cullare i neonati come unici “farmaci” contro l'agitazione dei piccoli, paragona questa “cura” a quella finalizzata a placare le agitazioni dei Coribanti (“Prendiamo dunque, come elemento fondamentale per l'una e per l'altra cosa, per il corpo e l'anima dei bambini ancora piccoli, il fatto che sono vantaggiosi per tutti, e soprattutto per i neonati, l'assistenza e il movimento quando siano il più possibile costanti per tutta la notte e per tutto il giorno, e se fosse possibile, essi dovrebbero vivere, come se navigassero continuamente: e ora noi dovremmo fare in modo di aderire il più possibile a questa regola riguardo ai neonati. Questa cosa noi possiamo argomentarla dal fatto che le nutrici dei bambini e quelle donne che hanno trovato un rimedio ai Coribanti hanno appreso questo metodo dall'esperienza riconoscendone la validità: quando infatti le madri vogliono mettere a dormire i loro bambini che non riescono ad addormentarsi, non li tengono fermi, ma al contrario li muovono, cullandoli di continuo fra le braccia, e non stanno in silenzio, ma cantano loro qualche melodia, ammaliandoli, così come vengono guariti coloro che sono fuori di sé per i furori bacchici, ricorrendo alla danza corale e alla musica”). La causa di simili effetti, spiega l'Ateniense, si devono imputare al fatto che, quei movimenti esterni, prevalendo su quelli interni del timore e della follia li dominano: “Entrambe queste due condizioni rappresentano una situazione di timore, e questo timore è determinato da un particolare stato di debolezza dell'anima. Quando qualcuno dall'esterno imprime uno scossa a tali condizioni, il movimento che viene impresso dal di fuori supera il movimento della paura e della follia interna, e dominandolo, sembra determinare nell'anima una tranquilla serenità, e acquieta i molesti battiti del cuore: ed è cosa davvero desiderabile, perché agli uni permette di prendere sonno, e agli altri, che invece rimangono svegli, e danzano e suonano il flauto insieme a quegli dèi cui ciascuno ha innalzato sacrifici propiziatori, fa in modo di renderli sani di mente, da quella condizione di follia in cui si trovavano. Questa, anche se in breve, è la ragione plausibile di questi effetti”». (*Ibidem*).

Sugli effetti della musica come terapia dell'anima, di matrice pitagorica, ne ha disquisito Filippo Beroaldo «speaking of music, not poetry»¹²⁷ asserendo che, non soltanto i pitagorici, ma anche Senocrate, Asclepiade, Teofrasto, Talete e molti altri pensatori greci, credevano fermamente nel fatto che la modulazione musicale ha effetti curativi non soltanto contro i turbamenti dell'anima, ma anche contro le malattie del corpo¹²⁸. Stando all'assunto di Hathaway, dalle teorie di Beroaldo si può dedurre che il principio di catarsi è stato oggetto di analisi già prima del Cinquecento, seppure strettamente connesso alle teorie musicali e dunque slegato dalla sua applicazione nella tragedia.

Riportando la questione in epoca moderna, a proposito del passo della *Politica* riportato da Robortello (ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις), Untersteiner, considera le due ricorrenze di catarsi in termini equipollenti:

Quella passione che si manifesta efficace (συμβαίνει ἰσχυρῶς) in alcune anime, si trova già esistente in tutte, ma con differenza di grado; come è il caso per la compassione (ἔλεος) e per il timore (φόβος) da una parte, dall'altra per l'entusiasmo. Pertanto, alcuni vengono presi da questa commozione. Vediamo poi che costoro, quando si abbandonano a canti che mettono l'anima in uno stato di festività (τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν), vengono a trovarsi per effetto delle sacre melodie nella condizione di chi è fatto partecipe di risanamento (ἰατρεία) e di catarsi. Il medesimo stato d'animo deve essere provocato anche in chi è capace di compassione e di terrore, in chi è completamente dominato da una passione e in tutti gli altri, secondo i limiti in cui ciascuno è soggetto alle passioni: in tutti dunque si attua questa universale (τινα) catarsi e si sentono come levati in alto con piacere. Poichè [come le armonie] così i canti catartici procurano agli uomini una gioia esente da nocumento.¹²⁹

¹²⁷ Cfr. B. HATHAWAY, *The age of criticism: the Late Renaissance in Italy*. Cornell University Press, Ithaca-New York, 1962, p. 210. Filippo Beroaldo, detto il Vecchio (1453-1505) è stato autore di commentarii su Apuleio e note sul primo libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. Hathaway fa riferimento a *Orationes* (Bononiane, 1491) sigs. D6v-D7r.

¹²⁸ Cfr. *Ibidem*. Su questo tema anche Schadewaldt scrive: «Aristotele prende in esame certi culti estatici, e vi riscontra, come fatto empirico, che gli uomini particolarmente inclini all'invasamento (ἐντθουσιασμός), se vengono portati all'invasamento sotto l'influsso di canti e melodie sacre, orgiastiche, quando poi ritornano alla condizione di normalità, hanno ricevuto in un certo qual modo una cura, cioè una purgazione [...] La stessa cosa si può osservare (nel corso della vita) in uomini particolarmente predisposti alla commozione e a sensazioni di paura» (*Pietà e paura?*...cit., p. 52).

¹²⁹ Aristotele, *Politica*, VIII, 1342a, 1-16. (M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico...*, cit., pp. 103-104). La complementarietà tra i due termini è poi espressa con chiarezza come segue: «che coloro i quali sono presi da compassione e timore (ἔλεος e φόβος), quelli che sono completamente presi da una "passione" e chiunque secondo i suoi

relativamente all'ultimo rigo, è chiaro che Untersteiner interpreti la parte finale come segue: ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καταρκτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις (Poichè [come le armonie] così i canti catartici procurano agli uomini una gioia esente da nocimento)¹³⁰. Altrove, invece, si riscontra la versione “ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ πρακτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις” («similmente anche i canti d'azione producono negli uomini una gioia senza danno»¹³¹). L'interpretazione di Untersteiner si avvicina al commento che Robortello fa del passo finale dell'ottavo libro della *Politica*: anche Robortello, come si è dimostrato, riporta καταρκτικὰ in luogo di πρακτικὰ.

Anche Schadewaldt interpreta le due ricorrenze in termini equipollenti. Partendo dal presupposto che la catarsi sia qualcosa di «rozzamente elementare come 'purgazione' [*Purgierung*], 'eliminazione' [*Fortschaffen*], [...] un 'semplice processo psico-fisico, senza quelle cosiddette 'più alte' pretese»¹³², segue la linea già tracciata da Henri Weil e Jacob Bernays¹³³. Lo scarto sta nel fatto che per Bernays e Weil è da ravvisare nell'interpretazione psicoterapeutica della catarsi greca un benefico effetto morale, seppure secondario; Schadewaldt, invece, nega qualsivoglia implicazione etico-didattica, riservando alla catarsi l'appartenenza alla sola sfera dell'ἡδονή - inteso in senso estetico-spirituale ed escludendo, sulla scia di Goethe, uno scopo morale da attribuire alla tragedia¹³⁴. Schadewaldt raggiunge questo fine servendosi delle teorie di Franz Dirlmeier che affrancavano la catarsi dal

limiti accoglie passioni, attuano in sè la catarsi nel suo valore universale (γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν). Più semplicemente: compassione e timore e analoghe passioni generano catarsi. Questa proposizione risulta in modo inoppugnabile dalla *Politica* purchè si sappia leggere il contenuto della sezione che ci interessa, secondo il suo senso più ovvio» (ivi, p. 104)

¹³⁰ Allo stesso modo traduce A. VIANO: «Analogamente, le musiche particolarmente adatte a produrre purificazione danno agli uomini una innocente gioia» (Aristotele, *Politica*, Laterza, 1974).

¹³¹ Cfr., Lanza, Introduzione alla *Poetica* di Aristotele, cit., p. 62. Anche nell'edizione a cura di E. Schütrumpf (*Aristoteles: Politik - Buch VII und VIII*, De Gruyter, 2005, p. 60) si predilige πρακτικὰ rispetto a καταρκτικὰ («In ähnlicher Weise bringen auch die [kathartischen] praktischen Melodien Menschen eine unschädliche Freude»).

¹³² W. SCHADEWALT «Paura e compassione?» in *Wolfgang Schadewaldt – Max Pohlenz due saggi sulla catarsi tragica* a cura di A. Marchiori, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam 2006, p. 50.

¹³³ Cfr. *Ibidem*

¹³⁴ Ivi, pp. 51-52: «κάθαρσις non viene affatto assegnato all'ambito dell'educazione e alla formazione del carattere (παιδεία), e neppure a quella della più nobile ricreazione – (διαγογή)- ma viene espressamente assegnata allo svago e al riposo (παιδιά καὶ ἀνάπαυσις) [...]. Per lo svago della più larga massa in teatro si deve concedere anche la musica 'catartica' (destinata solamente all'ascolto, insieme ad altri), cioè liberatoria e rilassante, quasi fosse una cura (ιατρία) e una medicina delle sofferenze provocate dalle fatiche».

τὸ ἠθικόν (legandosi esclusivamente all' ἡδονή) e proprio sulla base dell'VIII libro della *Politica* aristotelica:

Quindi noi siamo certamente autorizzati, con Dirlmeier, ad applicare le argomentazioni prodotte sulla catarsi nella *Politica* anche alla catarsi nell'interpretazione della tragedia nella *Poetica* di Aristotele [...] [Aristotele] non intende con catarsi un'azione purificatrice, edificatrice, morale-pedagogica [...] Egli mira invece solo ed esclusivamente alla dettagliata caratterizzazione del piacere e della gioia specifici per la tragedia.¹³⁵

Sulla scia di Pohlehnz¹³⁶, non mi sembra condivisibile questa 'facile' intercambiabilità. Aristotele nella *Poetica* non riserva grande importanza alla musica all'interno della classificazione degli elementi con cui la tragedia seduce maggiormente, anzi, anche senza la scena, la tragedia non deve perdere di efficacia¹³⁷: la musica talora si cela nel «segno della "parola piacevolmente ornata" (ἡδυσμένῳ λόγῳ)» ricevendo il suo posto, solo immediatamente dopo ὄψις¹³⁸.

Tornando ai trattatisti del Cinquecento, limitatamente alla musica, ciò che implicitamente viene scritto nella *Poetica* (1450b 15-20) Piccolomini lo esplica a lettere più chiare, marcando l'accento sul carattere secondario della musica nell'economia generale di un'opera tragica:

Quantunque l'apparato, e la melodia sian due parti necessarie alla tragedia in quanto ella ha da rappresentarsi in scena; nondimeno non s'han da intender'essere necessarie, e essenziali, in quanto ella è tragedia.¹³⁹

Tasso postilla con un "vedi alla 154" dove Piccolomini espone in modo più articolato il concetto: delle sei parti della tragedia, le ultime due, armonia e apparato non sono essenziali. Anzi, la tragedia, in assenza di musica e di

¹³⁵ Ivi, p. 53.

¹³⁶ Le teorie di POHLENZ si pongono in netto contrasto con quelle di Dirlmaier e Schadewaldt. Si veda, a mò d'esempio, il seguente passo: «la redazione che noi abbiamo del libro ottavo non legittima le pesanti conclusioni tirate da Dirlmeier e specialmente da Schadewaldt, cioè che divertimento e catarsi sarebbero stati per Aristotele concetti intercambiabili, e che la tragedia, nel suo complesso, sarebbe appartenuta per lui all'ambito del divertimento» (*Paura e compassione? una postilla...cit.*, p. 95).

¹³⁷ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1450b, 15-20. Aristotele relega la musica tra le restanti cose/ornamenti (τῶν δὲ λοιπῶν ...): la musica è l'ornamento maggiore, la vista segue subito dopo perchè è la più estranea e la meno poetica. Senza vista e senza musica, la tragedia mantiene comunque la sua efficacia. Infatti, anche senza rappresentazione e senza attori può sussistere.

¹³⁸ Cfr. Pohlehnz, *Paura e compassione. Una postilla...cit.*, p. 87.

¹³⁹ Miano, *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 308, particella 46.

apparato scenico - ovvero quando non è rappresentata, ma solamente letta - deve mantenere inalterata la sua forza.¹⁴⁰ Nella seguente postilla Tasso riassume le teorie di Piccolomini in opposizione a quanti, come Castelvetro¹⁴¹, ritengono la musica e la rappresentazione scenica indispensabili per il genere tragico:

Di sei parti della / Trag(edi)a 4 a esserle / essenziali. / Apparato et Armonia / no(n) esser nec(essa)rie alla / Trag(edi)a. Vedi alla 46.¹⁴²

Lo stesso è facilmente arguibile dalla lettura delle posille tassiane ai *Commentarii in primum librum* di Vettori, dove, sullo stesso tema, Tasso, sottolineando la parte interessata, a margine postilla: «Auletica non / est genus poe- / tices proprie dice(n)- / do¹⁴³».

Virgili osserva come queste teorie, espresse sottoforma di semplici postille, confluiscono sia nei *Discorsi*¹⁴⁴ - «dove Tasso chiede che la musica, “condimento e ornamento”, sia aggiunta alla poesia senza turbarne o modificarne l’espressione. Il riferimento ad Ateneo è Athen XIV 630d»¹⁴⁵ - sia nel *Giudicio*:

L’imitazione non è un genere comune a le parole o sciolte o legate dal numero, ed a la musica ed al ballo, ovvero al misurato movimento degli istrioni, ma si ritrova ordina<ta>mente prima ne’ versi, poi nel suono e ne’ movimenti, che sono i tre strumenti co’ quali imita il poeta¹⁴⁶.

Tornando a Piccolomini, anche nelle *Annotationes* all’*Ars poetica* di Orazio, si affronta il tema della musica da un’altra prospettiva: all’origine della tragedia una maggiore licenza (*licentia maior*) travolse ritmo e melodia

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 527. L’Annotazione sottolineata da Tasso è la seguente: «Havendo noi più volte detto che delle sei parti qualitative della tragedia le prime quattro le sono essenziali in modo, che senz’esse non può haver la forma sua e le altre ultime due, che sono l’harmonia e l’apparato, à cui appartengono à detti movimenti son parti senza le quali ella può molto bene stare , non le convenendo, in quanto ella è tragedia, ma solo in quanto ella è rappresentata in Scena: come quella che non meno in esser letta, che in esser rappresentata, può e dee mostrare tutta la forza sua» (particella 154). cfr. anche la particella XLVI, (p. 123, 23-24) del tutto simile per contenuto, tanto che Tasso in margine riporta “vedi alla 154” (*Torquato Tasso, Postille...cit.*, p. 308).

¹⁴¹ Cfr. Castelvetro, *Poetica vulgarizzata e sposta...*, cit., pp. 23-27.

¹⁴² Cfr. *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 527.

¹⁴³ Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (a cura di M. Virgili), in *Torquato Tasso, postille...*, cit., p. 34.

¹⁴⁴ Tasso, *Discorsi...*, cit., VI, p. 252-253.

¹⁴⁵ Vettori, *Commentarii in primum librum...*, cit., p. 34.

¹⁴⁶ Tasso, *Giudicio...*, cit., p. 103.

quando il pubblico cominciò ad affollarsi di gente villana e ignorante incapace di apprezzare la musica del flautista.

Non è esposta qui, come intendono alcuni, la ragione per cui il flauto era stato debole ai primordi; ma spiega perchè si aggiunse poi una maggiore licenza. Il motivo era che il popolo ignorante, smarrito ecc., non poteva sopportare pazientemente la solennità della tragedia, se non trattenuto da forme accresciute e nuove di svago. Lo si dovette dunque “trattenere e sedurre con una gradita novità», come Orazio dice anche nella I epistola del II libro¹⁴⁷

In conclusione - alla luce di quanto dimostrato sia attraverso le teorie dei moderni sia attraverso i trattatisti del Cinquecento - seguendo Pohlenz, condivido l'idea che non si può dare alla musica l'importanza che ne ha dato Schadewaldt, facendo aderire il concetto di catarsi in *Politica* 8.7. 1341b 39 con *Poetica* 1449b 27-28.

Dopo questo breve *excursus* sulle diverse posizioni in merito alla melodia, ritornando alle *Explicationes*, Robortello - pur facendo dell' ἠδονή lo scopo precipuo della tragedia - perviene a risultati opposti rispetto alla teoria summenzionata di Schadewaldt. Si parte da una base comune: anche nelle *Explicationes* non si fa alcuna differenza tra la catarsi tragica e quella menzionata nella *Politica*, come “catarsi attraverso la melodia” (nell'accezione sacrale di cui si è argomentato). Scrive infatti Robortello: “Plane enim idem contigit iis, qui commiseratione, e metu detinentur gravissimisi animi perturbationibus: ut leventur, et purgentur cum voluptate¹⁴⁸”. Pertanto, in modo apodittico asserisce come fatto evidente (*plane*) che le due ricorrenze di *catarsi* siano del tutto uguali (*idem contigit...*). Se nella *Politica*, come già evidenziato, Aristotele (quando parla delle tre funzioni dell'arte adoperate nella musica) opera una separazione tra catarsi e fine morale,¹⁴⁹ tuttavia questa separazione è del tutto tralasciata da Robortello:

¹⁴⁷ PICCOLOMINI, *Annotationes all'Ars poetica* di Orazio, in E. REFINI, *Per via d'Annotationi. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini dell'Ars poetica di Orazio*, Pacini Fazzi 2009, p. 178. Traduzione di Refini. Cfr, Orazio, *Ars Poetica*, vv. 208-211.

¹⁴⁸ Vedi nota 113.

¹⁴⁹ Miesen descrive l'effetto catartico prodotto dalla melodia come segue: «Erstens dem heftigen Ergriffenwerden von den Affekten, wie besonders Furcht, Mitleid und Begeisterung, und zweitens in der Befreiung von ihnen. Hierbei handelt es sich wohl um einen zeitlich einheitlichen Vorgang, um Beschwichtigung durch Erregung» (*Die Frage nach dem Wahren...*, cit., p. 51). In altre parole, Miesen afferma che attraverso la lettura dell'ottavo libro della *Politica* si può comprendere che, nel rapimento della melodia, l'effetto catartico si compie in due battute: in primo luogo con l'intensa commozione che scaturisce dagli affetti, come la paura, la pietà e l'eccitazione. In seconda battuta con la liberazione delle suddette

Virtutem in nulla alia re consistere, quam ut homines discant laetari recte, amare, odisse, nullaque in re magis oportere homines exerceri, quam ut assuescant iudicare recte: et laetari mansuetis, ac probis moribus, laudatisque actionibus¹⁵⁰

exerceri come *discant* fanno sicuramente parte della sfera etico-educativa¹⁵¹.

In conclusione, di contro a quanto Aristotele ha asserito nel passo della *Politica* riportato dallo stesso Robortello, la definizione di tragedia che si deduce dalla lettura delle *Explicationes* è chiaramente in senso etico-educativo come ha evidenziato Kappl,¹⁵² non discostandosi dalla tesi già sostenuta quasi un secolo prima da Toffanin:

Er [Robortello] recurriert dabei vor allem auf das achte Buch der Politik und wählt auch hier Passagen aus, die unmittelbar relevant sind Robortello entnimmt der Politik, daß Tugend nach Aristoteles in nichts anderem bestehe, als daß die Menschen lernten, auf rechte Weise Freude, Liebe und Haß zu empfinden, und daß sie sich deshalb vor allem darin üben müßten, ihr Urteil zu schulen und Freude zu haben an guten Charakteren und Handlungen¹⁵³

emozioni. Questo è un procedimento probabilmente temporaneo e uniforme di pacificazione attraverso l'eccitazione.

¹⁵⁰ vedi nota 113 (si veda altresì il passo «quod si quis roget...meminerint»). A questo riguardo, seppure di molto datata, è sempre attuale e appare del tutto convincente il commento di Toffanin al passo sopracitato: per Robortello l'idea di catarsi coincide con quella, tipicamente oraziana, della virtù come giusto mezzo. «Allora, con molta industria, il buon Robortelli si mette a rovistare i libri aristotelici per trovarsi qualche passo o riferibile alla catarsi o in cui se ne parli "copiosius"; ma non ci ripesci altro che la già da lui ricordata definizione della virtù come giusto mezzo. "Virtus medium obtinet locum inter duo extrema quae sunt alterum ex defectu, alterum ex abundantia: ut copiose declarat in Ethicis Aristoteles. Unde praeclare est ad Horatio dictum: Virtutem esse medium vitiorum utrumque redactum". Dalla quale appunto mi pare scaturita quell'altra definizione pure aristotelica "virtutem in nulla alia re consistere [...] actionibus". Questa gli pare che faccia al caso suo e convenga anche alla poesia in genere». (G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino Bocca 1920, p. 42).

¹⁵¹ Cfr. Miesen, *Die Frage...*, cit., p. 153.

¹⁵² Non è incidentale osservare che Spingarn interpreti in modo opposto: per Robortello la tragedia producendo pietà e timore negli animi degli spettatori spinge questi ultimi a risentire meno delle proprie sofferenze: «come si vede il Robortelli non tiene per la concezione etica, e intende l'effetto della tragedia soprattutto nel senso che tempera la pietà e lo spavento negli animi nostri, abituandoci alla vista delle cose che sogliono produrre simili passioni. Del parere del Robortelli sono anche il Vettori (1569) e il Castelvetro (1570)» (Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento...*, cit., p. 79).

¹⁵³ Kappl B., *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento...*, cit., p. 269. Il riferimento è sempre a: «virtutem in nulla alia re consistere...actionibus». In altre parole

Infatti, mentre in modo ingiusto (*perperam*) - o, come traduce Toffanin, "per bazzecole"¹⁵⁴ - gli uomini generalmente si addolorano e temono (*dolent ac timent*), i poeti, invece, attraverso le rappresentazioni tragiche, insegnano (*discunt*) agli uomini quali siano le cose realmente degne di commiserazione e di paura, conducendoli verso azioni probe (*laudatis actionibus*) e costumi morigerati (*mansuetis ac probis moribus*)¹⁵⁵.

La catarsi, in questa prospettiva, è da intendere come riduzione degli affetti e incitamento alla virtù. Scrive, infatti, Robortello fin dalle prime pagine del suo commento alla *Poetica*:

Recitationes autem, et imitationes poeticae ut sunt multiplices, ita multiplicem afferunt hominibus utilitatem: nam si recitatio, atque imitatio virtutum fit, et laudum praeclari alicuius viri: incitantur homines ad virtutem: si rursus vitia repraesentatur, ab his homines multum deterrentur: maioreque quadam vi repelluntur, quam si alia quavis hortatione utaris¹⁵⁶

La recitazione e l'imitazione delle virtù sono dunque finalizzate a fare in modo che gli spettatori stiano lontani (*deterrentur*) dai vizi. Più oltre Robortello prosegue asserendo che l'imitazione di fatti orribili e di pericoli, messi in scena attraverso la recitazione, riducono (*comminuitur*) negli spettatori la sconsideratezza e l'audacia insensata, indirizzando alla mansuetudine e alla commiserazione.¹⁵⁷

Concludo il commento del lungo passo sopracitato delle *Explicationes*¹⁵⁸ con un'ultima analisi. Robortello, nella parte finale del brano riportato dà

Kappl afferma che Robortello, attraverso l'ottavo libro della *Politica* e attraverso dei passi scelti e mirati, asserisce che per Aristotele la virtù consiste nel sentire la gioia, l'amore e l'odio nel modo giusto, nel trarre godimento dai buoni caratteri e dalle buone azioni.

¹⁵⁴ Toffanin, *La fine dell'Umanesimo...*, cit., p. 43.

¹⁵⁵ A tal proposito si legga anche la parte finale del brano delle *Explicationes* riportato in nota 113 ("Adde, quod saepe homines...metum incutiant"), sul quale Kappl scrive: «man muß also lernen, welche Dinge z.B. wirklich furchterregend sind und welche nicht. Dementsprechend lehrt die Tragödie, so Robortello, wann man zu Recht Mitleid und Furcht empfindet, indem sie solche Dinge auf die Bühne bringt, die Mitleid und Furcht verdienen» (*Die Poetik des Aristoteles...*, cit., p. 269), ovvero, Kappl afferma che bisogna comprendere quali cose siano davvero spaventose e quali no. Di conseguenza la tragedia insegna quando, a ragione, si debba sentire pietà e paura, portando sul palco le cose che provocano effettivamente gli affetti suddetti.

¹⁵⁶ Robortello, *Explicationes*, cit., p. 3.

¹⁵⁷ «Quod si horribilium rerum, et periculorum imitatio, et recitatio in scena fiat: comminuitur hominum amens audacia, et temeritas. Sin autem commiseranda fuerint acta, eorum, qui, audiunt, mentes ad mansuetudinem, et commiserationem inflectuntur» (*ibidem*).

¹⁵⁸ Cfr. nota 113.

un'ulteriore conferma di quanto sinora asserito, affermando che gli uomini assistendo alle rappresentazioni e ascoltando gli attori che compiono azioni molto vicine alla stessa verità, si 'immunizzano' dal male, ovvero, afferma in altre parole Robortello, si abituanano (*assuescunt*) a provare sofferenza, timore e pietà¹⁵⁹. Pertanto avviene che, quando qualcosa accade secondo la sorte umana (*humanitus*), gli uomini, resi più forti dal processo catartico, si addolorano e temono di meno. Di converso, se *ex abrupto* irrompono i colpi del destino (si direbbe, seguendo la teoria della *praemeditatio* stoica, ἀτυχήματα), in chi non ha mai sofferto di una qualche calamità e, soprattutto, non ha mai partecipato della riduzione degli affetti attraverso catarsi, giocoforza è soggetto ad addolorarsi con più forza (*vehementius postea doleat*)¹⁶⁰.

In conclusione, la finalità catartica coincide, da quanto sinora analizzato dalla lettura delle *Explicationes*, con l'ideale stoico della Seelenruhe¹⁶¹. La *catarsi* delle passioni per Robortello, dunque, può dirsi "terapia del dolore"¹⁶². Non a caso Hathaway, commentando un passo mutuato dal sesto libro dei *Deipnosophisti* di Ateneo nel quale si cita il poeta comico Timocle (il passo è

¹⁵⁹ Donadi, parafrasando Diano, afferma che la teoria della catarsi coincide con l'applicazione della *techne alypias* « "e cioè dell'arte di liberare l'animo dal dolore, teorizzata, prima del 438, data dell'*Alceste* di Euripide, da Antifonte Sofista, e della *praemeditatio futurorum malorum*, praticata da Anassagora, e che di quella *techne* costituiva una parte e aveva funzione preventiva" [...] Quali erano le strade che portavano alla catarsi? sostanzialmente due: la pena per la propria umana condizione, e la convinzione che il nostro dolore è universale, e fa parte, appunto, secondo l'interpretazione di Diano, delle situazioni tragiche "per finta" non realmente avvenute, immedesimandoci nelle quali essa fungeva da medicina omeopatica [...] In realtà il Robortello, e il Diano, evidenziando concetti quali la *praemeditatio futurorum malorum* e l'universalità del dolore (*non hoc tibi soli*), leggevano i tragici attraverso la lente deformante della saggezza stoica. Basti riflettere a quanto scriveva Cartesio, in un clima culturale ancora impregnato di stoicismo: "poichè la principale causa della paura è la sorpresa, il mezzo migliore per liberarcene è di riflettere alle cose in anticipo, preparandoci a tutti gli eventi, il timore dei quali può suscitarla"» (Donadi, *Francesco Robortello da Udine*, cit., pp. 85-86).

¹⁶⁰ Commenta a tal proposito Toffanin: «come si vede la catarsi pagana tentava per la prima volta il suo ingresso nel patrimonio ideale della poesia cristiana travestita coi panni di un proverbio domestico "mal comune mezzo gaudio"» (Toffanin, *La fine dell'Umanesimo...*, cit., p. 43).

¹⁶¹ cfr. Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento...*, cit., pp. 269-271.

¹⁶² L'espressione è di Lo Scalzo, *Catarsi tragica*, cit., p. 71. Inoltre, relativamente alle teorie recenti sullo stesso tema, Lo Scalzo scrive: « In tempi recenti l'ipotesi è stata sostenuta anche da C. Diano che parla di (τέχνη ἀλυπίας): sperimentando preventivamente a teatro i travagli che sono inerenti alla vita di ogni uomo, lo spettatore sarà poi in grado di poter meglio affrontare quelli della vita reale» (ivi, p. 72).

citato direttamente in greco da Robortello)¹⁶³, parla di “Mithradatic pricipie”¹⁶⁴. Sullo stesso tema anche Giacomini scrive:

Ma molto meglio si può questo confermare con la testimonianza di Timocle comico antico, addotta da Ateneo in queste parole: “Essendo l’uomo per natura animale soggiacente a molte fatiche et a molti dolori che per tutta la vita l’assagliano, ha ritrovato questo conforto et alleggiamento a’ suoi mali: con la considerazione degli altrui induce in se stesso dimenticanza de’ propri, e diviene prudente e saggio. In questo giovano sommamente i tragici. Chi è da povertà oppresso, veggendo più oppresso Telefo meglio soffre. Il furioso consideri Alcmeone; se alcuno è impedito negli occhi, ecco Fineo cieco; se privo de’ due figliuoli, l’esempio di Niobe ti scemerà l’angoscia; il zoppo rammentisi di Filoctete; il vecchio afflitto riguardi Oeneo. Così ciascuno scorgendo in altri avversità maggiori di quelle che in sé sostiene, meno piangerà le proprie”¹⁶⁵

In conclusione è notevole il salto operato rispetto alle teorie giraldiane e rispetto a quanti, nella prima metà del 500, asserivano che la gravità tragica trae la sua linfa vitale dalle scene cruente e atroci (si pensi, altresì, alle teorie espresse da Bartolomeo Ricci nella sua opera *De Imitatione*).¹⁶⁶ Teorie, quest’ultime, nate sotto l’influsso di Seneca che, indiscutibilmente aveva grande importanza in quella parte di secolo, e non dalla *gravitas* delle sentenze.¹⁶⁷

Dopo avere commentato la lunga sezione delle *Explicationes* in cui si dibatte sul concetto di catarsi, mi sembra utile concludere questa breve disamina della definizione di tragedia per Robortello con un’ultima riflessione: Proclo¹⁶⁸ afferma che l’imitazione dei costumi travia gli uomini dalla retta via e dalla regola della virtù, perchè quest’ultima, ben lungi da qualsivoglia *poikilia* è simile per semplicità assoluta e incirconscrivibile all’Uno. Da qui la condanna, tipicamente platonica, delle commedie e delle tragedie.

Su questo tema Della Volpe paragonando la “mistica unità proculea” (l’unità è mistica perchè tendente ansiosamente a Dio e coincidente con l’Uno) al

¹⁶³ Cfr. Robortello, *Explicationes...*, cit., p. 46.

¹⁶⁴ Cfr., Hathaway, *The age of criticism...*, cit., 216.

¹⁶⁵ GIACOMINI, *De la purgazione de la tragedia* (1586), in Weinberg, *Trattati...*, cit. pp. 348-349.

¹⁶⁶ BARTOLOMEO RICCI, *De imitatione*, Venetiis 1545, p. 22. Cfr. Hathaway, *The age of criticism...*, cit., p. 212.

¹⁶⁷Importante, a tal proposito, le *Instituzioni* di Mario Equicola (Milano 1541) il quale asserisce che la poesia insegna a reprimere le passioni.

¹⁶⁸ Cfr., *Explicationes*, I. ed. (1548), cit., p. 54.

concetto idealistico moderno¹⁶⁹, le attacca entrambe. Posto che l'Uno è per sua definizione lontano dal concetto di *varietas* di cui abbonda, invece, il genere drammatico, lo scopo di Della Volpe è quello di attaccare le teorie crociane e idealistiche, servendosi proprio del concetto di catarsi e della "significativa lagnanza proculea, ricordata dal Robortello".¹⁷⁰ Secondo Della Volpe, Robortello interpreta la catarsi come produttrice di "abiti affettivo-razionali e quindi virtuosi": un pensiero aristotelico come aristotelici i commenti del

¹⁶⁹ G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Editori Laterza, Bari 1954, p. 17. Il critico si sofferma sul contrasto, apparentemente stridente, di un concetto, idealistico moderno, *negativo* di purificazione (operata da un concetto di arte autonomo e sovrano) che coincide con quello idealistico antico di una catarsi operata dalla sola morale. Questi due poli si oppongono alla catarsi aristotelica: tanto positiva quest'ultima quanto negativa quella platonica (antica e moderna): «con l'unità non meno indiscriminata e mistica ("metastorica!") ch'è l'"universale fantastico" teorizzato dall'Estetica moderna, romantico-idealistica, e si vedrà la loro consonanza profonda e insieme se non sia lecito chiedersi a che si riduca in effetti la vantata conquista, da parte del platonismo o idealismo moderno, dell'"autonomia" e quindi positività dell'arte, quel suo rovesciamento dell'impostazione estetica dal «niente all'arte» del platonismo antico al «tutto all'arte» di esso platonismo moderno, se tale conquista avviene attraverso il compromesso interno (al platonismo) di un trasferimento in Estetica della categoria mistica della *unità* o universalità pura e assoluta, e relativi corollari del *raptus* estetico o intuizione pura etc. e se quindi resta così sostanzialmente inspiegato e inspiegabile il *valore* della *poesia* tragica (ad esempio), ricca com'è di *poikilia* ossia della *diversità* insostituibile delle passioni e della vita e realtà in genere. La moderna catarsi estetico-mistica, ossia la purificazione estetica *assoluta* del passionale e empirico, non riproduce sostanzialmente la difficoltà fondamentale della catarsi etico-mistica *esclusiva* (escludente l'arte) sostenuta dall'antico platonismo?» (*ibidem*).

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 18. Che Della Volpe strumentalizzi la delicata questione della catarsi al solo scopo di attaccare Croce e l'idealismo crociano è piuttosto chiaro dal seguente passo: «Ora, la «catarsi» aristotelica è invece tanto positiva quanto è negativa la platonica antica e moderna: è che essa è tanto anti-dogmatica quanto è dogmatica, pre-concetta (aprioristica) l'altra: perchè essa è inseparabile dalla «imitazione» e questa, anche a parte la sua giustificazione gnoseologica profonda, ch'è la verosimiglianza-possibilità, è sinonimo sempre di «*varia imitatio*» [...] con tutto ciò che quest'ultima espressione implica. Perciò la catarsi tragica aristotelica comporta non la *sostituzione* delle determinate passioni della pietà e del terrore con un generico sentimento, ad es. la *caritas* cristiana, come si intese dal «*pius Madius*» al Corneille, nè tantomeno con l'ancor più generico e inarticolato sentimento dell'«eterno umano» che fluirebbe misteriosamente nell'animo da mere «immagini» di vita in atto e non insieme da «problemi» o pensieri, come vorrebbe la concezione crociana, idealistica, di un universale poetico e però rasserenatore in quanto universale «fantastico» o intuitivo; bensì comporta senza equivoco soltanto la chiarificazione *razionale-intellettuale* delle passioni della pietà e del terrore e loro simili: comporta, insomma, precisamente quella loro sublimazione *tragica* ch'è a un tempo conservazione loro in quanto è solo intellettuale riduzione loro a immagini o figure non mistiche o inarticolate, bensì effabili, pur nella loro positività di immagini (ossia di *poikilia* anch'esse), in virtù della ragione discorsiva, che unificandole mercè il suo complesso categoriale o predicamentale le fa parlanti, appunto, ossia le *oggettiva*: donde la positività di tale catarsi, che purifica la *poikilia* dei sentimenti e delle immagini senza distruggerla, senza (infine) distruggere questi». (*ibidem*).

Vettori e del Castelvetro, perchè, a differenza delle interpretazioni moderne (il riferimento è sempre all'idealismo crociano) è più aderente al testo¹⁷¹.

Certo è, come già evidenziato, che Della Volpe ha strumentalizzato il passo delle *Explicationes*. Merita a tale proposito ricordare il commento del critico inglese Hathaway, contemporaneo del Della Volpe, secondo il quale questa strumentalizzazione del passo delle *Explicationes*, volta a sferzare un duro attacco contro l'estetica crociana e neoromantica, non poggia neppure su solide basi (l'uso del linguaggio, afferma Hathaway, «is thoroughly self-defeating»)¹⁷²: secondo Della Volpe, Robortello introduce le idee platoniche di Proclo al solo scopo di dimostrare la superiorità di Aristotele e allo scopo di rimarcare il sopracitato "principio mitridatico" (che Della Volpe definisce il razionale-intellettuale chiarimento delle passioni). Secondo Hathaway, invece, «Robortelli did not take a strong stand for one or the other»¹⁷³: Robortello, stando all'assunto del critico inglese, da una parte crede parzialmente nella dottrina platonica della *poikilia*, dall'altra non condivide l'avversione platonica per le poesie piene di passioni: queste ultime, secondo Robortello e contrariamente a Proclo e a Platone, non corrompono la morale degli uomini ma possono al contrario purgare da ogni sorta di perturbazione.¹⁷⁴ Questo, secondo Hathaway, è una palese dichiarazione di *adjudication* tra Platone e Aristotele.

Più vicino al Della Volpe sembra essere il pensiero di Toffanin¹⁷⁵, il quale, commentando il passo delle *Explicationes* relativo a Proclo, afferma che sul concetto opposto al platonismo (non escludente l'arte) Dante risolse la questione attraverso la *Fisica* di Aristotele, dove quasi fin dall'incipit si asserisce che la natura prende il suo corso dal divino intelletto e dalla sua

¹⁷¹ Cfr. Ivi, p. 19. Per una moderna definizione di catarsi, alla luce delle teorie kantiane (la teoria dell'intelletto dell'*Analitica della Ragion pura*), Della Volpe perviene a questa definizione: essa «consiste nel piacere derivante dai sentimenti di pietà e terrore purificati dalla ragione dei loro eccessi e ridotti in una misura utile per la virtù, conformemente (si badi) al concetto generale della *kàtharsis tôn pathemàton* della stessa Etica aristotelica (Rostagni): donde la verità (ragione) e la moralità (virtù) come costitutivi dell'arte e non meno e non più dei sentimenti e relative immagini (la *poikilia*)». (*Ibidem*)

¹⁷² Hathaway, *The age of criticism...*, cit., p. 218.

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ Il riferimento è a *Explicationes* pp. 165-166: «Varietas est (sic enim appello *poikilon*, seu *poikilion* à Proclo vocatam) cum imitamur tam bonos, quam malos, temperatos, iustos, incontinentes, et iniustos, fures, adulteros, et huiusmodi mistim, nam Plato non probat hac mistam varietatem, quia si poesis hoc sibi habet unum propositum semper, ut utilitatem afferat institutioni hominum; non est necesse imitari ullum hominum genus, praeter bonos, et sapientes; nam si varietas insit in poemate, illa cum homines siapte natura propensiores ad voluptatem sint, quam ad virtutem, et sapientiam, necesse est ut illorum mores corrumpantur, dum student illis similes esse».

¹⁷⁵ Cfr. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, cit. p. 43.

operosità, sicchè anche le opere degli uomini sembrano quasi discendere da Dio («che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote»¹⁷⁶). Per Robortello, invece, «chi vuole attenersi a questo τὸ ὄν che è il bene, fugga le cose ad esso contrarie. E se la *poikilia*, cioè la varietà dei costumi, ci si insinua nell'animo, questi, alla fine dell'opera, saran tutti da purgare. La tragedia e la commedia quindi, come rappresentazione di affetti vari, son da fuggire, perchè riempiono la vita di quei mali che ne sono l'effetto».¹⁷⁷ Come già evidenziato, in maniera più articolata e guardando oltre il passo in cui viene citato Proclo, Hathaway, riagganciandosi a vari altri luoghi delle *Explicationes* in cui Robortello dibatte di *poikilia*, perviene alla conclusione che quelle prese da Robortello non sono posizioni così nettamente schierate a difesa del platonismo o dell'aristotelismo, ma vede, al contrario, quello sforzo di conciliazione tra le due dottrine filosofiche che è, in generale, la nota distintiva di tutti i pensatori del Cinquecento: «One of the principal goals of sixteenth-century thought, in all area of philosophy, was the attainment of a just peace between the Platonists and the Aristotelians».¹⁷⁸

In conclusione, quello di Hathaway appare il commento più compiuto e articolato sul tema, inoltre, sembra innegabilmente originale l'aver ravvisato, attraverso le lenti proculee, l'eco, imperante nelle *Tusculanae disputationes*, del *de tranquillitate animi* di ciceroniana memoria: l'immagine dominante e inespresa dell'uomo che sa dominare le proprie passioni:

Robortello saw Plato through the glasses of Proclus, that is, in terms of Proclus' distinction equating passions with the diversity and multiplicity fractioning and distorting Being and clouding over the one pure light of God and God's single reason (the One remains, the Many change and pass); but the dominant, unexpressed image behind Robortelli's façade of words was the tranquil man that Cicero described in his *Tusculan Disputation*¹⁷⁹

Sulla scia di Hathaway, seppure per vie diverse, anche Kappl¹⁸⁰ conclude la sua disamina sulla catarsi robortelliana sostenendo l'esistenza di un legame tra Robortello e lo Stoiciso latino attraverso Cicerone (questo legame lo ravvisa partendo dalla traduzione di *πάθημα* reso in latino da Cicerone come *perturbatio*¹⁸¹).

¹⁷⁶ Dante, *Inf.*, XI, vv. 103-105.

¹⁷⁷ Robortello, *Explicationes*, cit., p. 47. La traduzione è di Toffanin (*La fine dell'Umanesimo...*, cit., p. 44).

¹⁷⁸ Hathaway, *The age of criticism: the Late Renaissance in Italy...*, cit., p. 213.

¹⁷⁹ Ivi, p. 215.

¹⁸⁰ Cfr. Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, cit., p. 272.

¹⁸¹ Cfr. *De finibus bonorum et malorum*, 3, 35.

2.2. LA TEORIA DEGLI AFFETTI

Alla luce delle teorie appena esposte sulla catarsi, sarà più agevole approcciare il passo delle *Annotazioni* – dove Piccolomini perviene a una personale teoria della catarsi tragica - attraverso il confronto e il superamento dei due più grandi commentatori che lo avevano preceduto: Maggi e Robortello. Contro le teorie del “Pius Madius” la critica di Piccolomini ruota essenzialmente attorno a due punti granitici: in primo luogo, secondo Maggi¹⁸², la tragedia può purgare tutti gli affetti e tutte le passioni ad eccezione del timore e della compassione. Secondo Maggi, infatti, la compassione, cristianamente intesa (esemplificativa a tale proposito la domanda retorica “nam si misericordia careremus, quomodo indigentibus opem praestaremus?”¹⁸³), non è un affetto negativo di cui doversi liberare e se la tragedia rendesse gli uomini meno compassionevoli li priverebbe certo «di molti lodevoli atti, che la misericordia sà lor fare in sovvenimento degli altri bisogni¹⁸⁴». D’altro canto, se la tragedia eliminasse il timore, anche in questo caso provocherebbe un danno rendendo gli uomini incoscienti e pronti anche a compiere le stesse azioni scellerate degli attori tragici; infatti, in assenza di timore, non sarebbero distolti dal compierle. Stando all’interpretazione di Maggi, la tragedia purga l’animo umano solo dalle passioni che sono solite abbrutirlo¹⁸⁵: ira, avarizia e lussuria, una volta espulse, cedono il posto ai loro corrispettivi opposti positivi (mansuetudine, liberalità, amore)¹⁸⁶. Alla luce di questa teoria, Maggi commenta il noto passo aristotelico (49b, 227-28) come segue:

¹⁸² «Tragoedia est imitatio ationis illustris, absolutae, magnitudinem habentis, sermone suavi, separatim singulis generibus in partibus agentibus, non per enarrationes, per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans» (VINCENTII MADI-BARTOLOMEI LOMBARDI, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae Annotationes*, Venezia, in Off. Erasmiana Vincentij Valgrisi, 1550, p. 96).

¹⁸³ Maggi, *Explanationes*, cit., p. 98.

¹⁸⁴ Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 100.

¹⁸⁵ «Non ne atque id mirum esset, tragicos velle animam humanam à terrore et misericordia expurgare, quibus si careret humanum genus, multa pateretur incommoda? nam si misericordia careremus, quomodo indigentibus opem praestaremus? longe igitur melius est misericordiae et terroris interventu expurgare animum ab Ira, qua to neces fiunt: ab Avaritia, quae infinitorum pene malorum est causa: a Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristotelem nolle Tragoediam fine esse anima humana a terrore misericordiaeque expurgare» (Maggi, *Explanationes*, cit., p. 98).

¹⁸⁶ Maggi, *Explanationes...*, cit., p. 98.

Non de terrore, et misericordia purgandis, sed de perturbationibus huiusmodi, hoc est iis similibus (uti monuimus) intelligenda sunt.¹⁸⁷

La seconda ragione addotta dal Maggi è a detta di Piccolomini talmente sofisticata «che di soverchio sarebbe il dimostrarlo»¹⁸⁸: non esiste cosa alcuna tanto potente da «esser'in uno stesso tempo in atto, e in potenza ad uno stesso effetto¹⁸⁹». Per questo motivo non può una cosa «la qual sia cagione, e mezo di corromper'altre cose, corromper'in far questo, se stessa¹⁹⁰» (!). Inoltre, che sia lambiccata quest'ultima motivazione addotta dal Maggi è per un'altra via dimostrata: il timore e la compassione che ricevono purgazione dalla tragedia non coincidono con lo stesso timore e con la stessa compassione «che son mezo a purgarle»¹⁹¹, pertanto non sono ad un tempo atto e potenza insieme¹⁹². In conclusione, Piccolomini demolisce la tesi di Maggi ritenendo inconcepibile che pietà e paura possano essere attive e passive a un tempo. È, altresì, inconcepibile dimostrare attraverso questa via lambiccata l'impossibilità da parte dei predetti affetti di procurare lo schiacciamento di se stesse. Per quanto attiene a Robertello, dissento da quanto asserito da Cerreta, quando afferma che Piccolomini si oppone a quei passi delle *Explicationes* che vedeva «nella catarsi la totale estirpazione di pietà e di paura»¹⁹³: da quanto analizzato, Robertello mira al raggiungimento della tranquillità dell'animo (di stoica e ciceroniana memoria) attraverso lo smorzamento delle passioni, indotto per via di assuefazione¹⁹⁴. Riguardo a

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 100.

¹⁸⁹ *Ibidem*. Il riferimento piccolominiano è a Maggi, *Explicationes...*, cit., p. 97: «Id praeterea, quod aliis ratio, atque causa purgandi est, se ipsum haudquaquam expurgat alioquin idem in se ipsum ageret, et eiusdem ratione esset in actu et potentia: quod prorsus incongruum est. Cum igitur Tragoedia interventu terroris et misericordiae animum a perturbationibus expurget, si per perturbationes, terrorem et misericordiam intelligeremus, sensus esset, Tragoedia interventu misericordiae et terroris, animum expurgare a misericordia».

¹⁹⁰ Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 100.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 101.

¹⁹² Anche Vettori si oppone alle suddette teorie di Maggi. Eppure, forse, Piccolomini, considerando la teoria di Vettori poco originale, non si sofferma a commentarla, ma si limita a un semplice accenno: «Il Vittorio poi, secondo ch'in più luoghi hà sparso il suo giuditio intorno à questa cosa, pare, che sia d'opinione, che insieme con gli altri affetti, si purghino ancora per la tragedia li detti due» (*Ibidem*).

¹⁹³ Cerreta, *Alessandro Piccolomini...*, cit., p. 151.

¹⁹⁴ Lo stesso Piccolomini scrive: «Dall'altra parte, opposta in tutto al Maggi, è l'opinione del Robertello, come di quello, che stima voler'Aristotele, che uffitio, e più tosto fine della tragedia sia il purgare gli animi da questi due affetti, e perturbationi, che son' il timore, e la compassione. Conciosacosache assuefacendosi gli huomini, in veder recitar tragedie, à temer' il mal proprio, e à dolersi di quel, degli altri, venghino per questa assuefazione à

quest'ultimo punto, Piccolomini, dopo avere analizzato il "principio mitridatico", di cui si è già in precedenza discusso¹⁹⁵, trae le sue ragioni dalla filosofia peripatetica: se gli stoici credettero di raggiungere la «ferma tranquillità, e felicità trovare» attraverso l'estirpazione degli «affetti dalle radici tutti»¹⁹⁶, i peripatetici, invece, affermano che gli affetti umani se «dentro à i confini loro»¹⁹⁷, ovvero se moderati, risultano necessari¹⁹⁸. Per questa ragione, seguendo la filosofia peripatetica, Piccolomini è fermamente convinto del fatto che le passioni non devono essere rimosse del tutto ma, al contrario, la purgazione deve coincidere con la moderazione e riduzione degli affetti «(in forma) ad un certo buono temperamento»¹⁹⁹. A sostegno della sua tesi e facendo esplicito riferimento al secondo libro della *Retorica*²⁰⁰ - già in precedenza ampiamente studiato e parafrasato²⁰¹ - il Senese procede seguendo una teoria di ascendenza tomistica oltre che aristotelica: la classificazione delle passioni nel numero di undici, «sei nell'appetito

disporsi in modo, che quando poi veramente veggon'accascar nella vita di così fatti mali, meno ne temono, ò dolor ne prendono» (*Annotazioni...*, cit., p. 101).

¹⁹⁵ «Oltrache vedendo l'huomo per la rapresentation delle tragedie, quanto sottoposto sia naturalmente l'huomo, ancor che in potente stato si trovi, alle calamità, e miserie humane, manco poi si duole, quando le vede veramente avvenire e per conseguente manco lo spaventa, ò l'affligge il timore, che non gli accaschino». (*Ibidem*).

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Anche Regn, sul tema „stoici *contra* peripatetici“ scrive: « Eine weitere, im Kontext der Katharsis-Problematik im ganzen Cinquecento kontrovers behandelte Weise eine Charakterisierung der konträren Positionen, die er auf den Nenner eines Streites zwischen Stoikern und Peripatetikern bringt [...] während also die Stoiker eine Ausmerzung der negativ qualifiziert Affekte anstreben, erachten die Peripatetiker die konstitutiven Affekte an sich als wertneutral. Ihre Positivität bzw. Negativität bestimmt sich primär vom Objekt her, auf das sie gerichtet sind, bzw von der Wahrung oder Nicht Wahrung des rechten Maßes» (*Normenvermittlung...cit.*, p. 129). Anche Hathaway, da cui Regn ha tratto lo spunto, scrive: «The Stoics believed in complete eradication of passions, but Aristotle considered passions good and natural if they are kept within bounds», (*The age of criticism...*, cit., p. 240.)

¹⁹⁹ Regn - facendo riferimendo a *Etica Nicomachea*, II, 2 1106b 25-30 («La virtù riguarda a sua volta le passioni [...] l'eccesso delle quali rappresenta un errore così come la mancanza delle quali rappresenta un motivo di biasimo, la via di mezzo è quella giusta») - opera la distinzione tra la filosofia peripatetica e lo stoicismo a partire dal concetto di virtù: L'intenzione degli stoici è quella di mettere da parte i sentimenti negativi. I peripatetici trattano i sentimenti come valori neutri. Importante è la salvaguardia - o appunto la non-salvaguardia - della giusta misura. (Cfr. Regn, *Normenvermittlung im mimetischen Kontext...*, cit., p. 129).

²⁰⁰ Su questo tema cfr. B. CENTRONE, *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, University press 2015.

²⁰¹ Cfr. PICCOLOMINI, *Piena, et larga parafrase di M. Alessandro Piccolomini nel secondo libro della Retorica d'Aristotele à Theodette*, In Venetia, appresso Gio. Francesco Camotio, Al segno della Piramide, MDLXIX.

concupiscibile, e cinque nell'irascibile; e molto principali sono trà di loro l'allegrezza, e 'l dolore»²⁰². Limitatamente al genere tragico, la tragedia può recare giovamento all'uomo per mezzo della compassione e del timore che reca «con quegli avvenimenti, e casi, che rappresenta»²⁰³. La caduta dei personaggi tragici che dalla «sommità della ruota in cui seggono» precipitano «quasi in un punto» nell'«acerba miseria» funge da monito per gli spettatori:

veniamo in veder queste cose a moderar le nostre speranze e per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze, considerando in quanta fragilità sian poste, mitighiamo il dolor nei mali, vedendo quanto facilmente ogni forte d'huomo ài mali sia sottoposto²⁰⁴

Lo scopo è quello di purgare gli animi principalmente dall'eccesso «di quegli affetti, che han per oggetto il male, e il timor più di tutti gli altri, si come più di tutti inquieta la vita nostra», al fine di mitigare non solo le passioni cattive ma anche quelle positive come allegrezza, speranza e, soprattutto, amore «il quale di tutti gli affetti è radice, e capo»²⁰⁵. In conclusione, la tragedia, attraverso avvenimenti acerbi e dolorosi di persone grandi purga gli animi, liberandoli dal soverchio degli affetti. Da questa purgazione, sottolinea Piccolomini in opposizione a Maggi, «non sono esclusi nè il timore, nè la

²⁰² Piccolomini, *Annotazioni*, cit., p. 102. Nella *Summa Theologiae* SAN TOMMASO D'AQUINO, rielaborando i dati di una lunga tradizione che affonda le sue radici nell'*Etica Nicomachea* e nel *De anima* di Aristotele, costruisce una tavola di undici passioni principali, suddivise in cinque coppie di opposizione: amore/odio, desiderio/fuga, piacere/dolore, speranza/disperazione, timore/audacia, e l'ira. Si veda, altresì, SAN TOMMASO D'AQUINO, *Commento all'ethica nicomachea di Aristotel*, v. 1, ESD 1998, p. 201: «[Riassunto di San Tommaso a *Etica Nicomachea*, Cap. 4, Bekker 1105-1106 a 13] La differenza fondamentale che distingue le virtù dalle passioni offre l'opportunità di chiarire cosa siano le passioni: violente inclinazioni dell'appetito sensitivo verso un determinato bene [...] le passioni si differenziano in due categorie: quelle proprie dell'appetito "concupiscibile" e quelle che appartengono all'appetito "irascibile". Individuandone l'oggetto specifico se ne ricava il numero, per cui le passioni sono undici».

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Infatti, vedendo la caduta degli eroi tragici e quanto fallaci e fragili siano i beni terreni «veniamo a temperare l'amore delle cose care» (*Ibidem*). Tasso, sul tema dell'amore in tragedia afferma che, essendo la tragedia d'argomento *gravissimo*, essa necessita per la sua soverchia severità d'essere «temperata con la piacevolezza d'amore; nè questa piacevolezza ricusò di darle Euripide nella sua *Fedra*, dopoi Seneca nell'*Ippolito*; e Sofocle medesimo sparse l'*Antigone* de gli amorosi affetti e del pietoso amore di Emone, e le *Trachinie* e l'*Ercole in Eta* delle passioni amorose di Dianira. Laonde Demetrio Falereo nel libro suo *Dell'elocuzione* disse che nessuna cosa fa più graziose le tragedie dell'amore» (Tasso, *Discorsi del poema eroico...*, cit., p. 105).

compassione»²⁰⁶. Quanto appena dichiarato «s'intende essere la purgatione degli affetti, che hà da fare la tragedia; e non l'intera liberation di quelli come pare, che per il più gli Spositori l'intendino». Il riferimento è qui chiaramente alla teoria del Maggi, di Vettori e, solo in parte, di Robortello²⁰⁷.

Tasso²⁰⁸ non postilla la sopracitata particella relativa alla teoria degli affetti. Eppure v'è un passo del *Giudizio sovra la Gerusalemme Liberata* che sembra risentire dell'influsso delle teorie piccolominiane appena esposte («la purgatione degli animi non solamente si può fare da' contrarii, ma da' simili»). Nel *Giudizio*, inoltre, ritorna il concetto di catarsi intesa come purgatione dall'eccesso delle passioni. Lo scarto rispetto al modello sta nel fatto che Tasso allarga il raggio d'azione della catarsi anche a generi diversi dalla tragedia, estendendolo anche alla commedia²⁰⁹, all'epopea e, alle laudi divine. Quest'ultimo genere, sulla scia di Plutarco, è reputato quello che meglio si presta alla catarsi,²¹⁰ riportando esempi tratti dai 'poeti gentili'²¹¹

Aristotile, fornito d'altissimo ingegno e di gravissimo giudizio dotato, conobbe che non tutti gli affetti sono per natura malvagi, ma alcuni buoni anzi che no, prodotti da fecondità della natura; fra' quali non altrimenti che soglia il loglio fra 'l grano, sogliono germogliar alcune passioni che paiono aver del maligno, come l'invidia e la malevolenza. Insegnò, adunque, che si purgassero gli animi da gli affetti, e comandò che nella tragedia si faccia questa purgatione ma del modo sono discordi gli espositori. Altri vogliono che la purgatione nasca dalla consuetudine, perchè le cose, alle quali siamo avvezzi, meno sogliono commoverci; laonde nelle guerre l'orror delle morti

²⁰⁶ I mali «temperano il timore in noi, così parimente moderano la compassione».

²⁰⁷ Ho già chiarito che, seppure di matrice stoica, la teoria dell'assuefazione di Robortello non può definirsi *tout court* una teoria che sostiene la totale estirpazione degli affetti.

²⁰⁸ Sull'imprescindibilità di orrore e compassione nella tragedia, è interessante il seguente passo tratto dai *Discorsi*, in cui si effettua – a partire da queste premesse – la distinzione tra tragico e epico: «Le azioni tragiche movono l'orroro, e la compassione, e ove lor manchi questo orribile e questo compassionevole, tragiche più non sono. Ma l'epiche non son nate a mover nè pietà nè terrore, nè questa condizione in loro si richiede come necessaria; e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o miserabile, non si cerca però l'orroro e la misericordia in tutto il contesto della favola, anzi è quel tal caso in lei accidentale e per semplice ornamento» (*Discorsi dell'arte poetica...*, cit., p. 12). Sullo stesso argomento Cfr. *Discorsi del poema eroico...*, cit., p. 102.

²⁰⁹ Per il dibattito sul tema "catarsi e commedia" cfr. note 97-100.

²¹⁰ «Ma fra tutti i modi del purgare gli animi, nobilissimo è quello il quale si fa colle laudi divine, come c'insegna Plutarco; e con questa purgatione l'eccellentissimo poeta, a guisa di ottimo medico, può purgare gli animi nobilissimi» (Tasso, *Giudizio sovra la Gerusalemme liberata*, in *Prose diverse*, I, p. 546).

²¹¹ Tra gli esempi, oltre a Virgilio (*Eneide*, VIII, vv. 287-293) Tasso afferma che sono molti gli «esempi somiglianti delle laudi degli Iddii de' Gentili» che «si possono raccogliere da Cori delle tragedie greche e latine» (*Ibidem*).

assai meno suol perturbare i riguardanti che sono usati a spettacoli così fatti, e nella peste similmente: però ci consigliano al leggere ed all'ascoltare i poeti, ne' quali ci avvezziamo alle cose orribili e miserabili; e per questa cagione poi ne siamo meno commossi. Altri stimano che della perturbazione avvenga quel che avviene del vino innacquato o diviso fra molti, che meno suole offendere²¹². Altri, fra quali è il Boccaccio nel principio dell'Ameto, ed in quel delle cento novelle, hanno opinione che l'esempio dell'altrui calamità, e il conoscer di aver compagni nelle miserie, possa alleggerir le nostre. Ma san Tommaso nell'ottavo della Politica, dove Aristotele parla similmente della purgazione degli animi, giudicò che la purgazione delle passioni si facesse come l'altre medicine: *quia contraria contrariis curantur*. Vuol dunque che ciascuna passione sia purgata dal suo contrario: però un insolente per la prosperità della fortuna, leggendo i casi di Priamo, o pur quelli d'Agamennone, di Edippo e di Tieste, quasi fatto avveduto dell'umanità, tempererà l'orgoglio e la superbia che suole accompagnare i fortunati. All'incontro, altri troppo timido e dato in preda alla disperazione, diverrà ardito e coraggioso, considerando, con gli esempj di Ulisse e di Enea, le varie mutazioni della fortuna: in questo stesso modo non solo la considerazione degli avvenimenti, ma la varietà de' concetti può purgare l'animo dalle passioni. Si purga dunque ciascuna passione col suo contrario, non solamente si ricopre, come dice il Petrarca:

E quindi avvien che l'animo ciascuna

Sua passion sotto il contrario manto

Ricopra colla vista or chiara, or bruna.

E sarebbe per questa ragione convenevole che a troppo malinconici si rappresentasse la commedia, a troppo lieti la tragedia. ma si come nel corpo, non solamente *contraria contrariis curantur*, ma per giudizio d'Ippocrate ancora *similia similibus curantur*; per mio avviso, la purgazione degli animi non solamente si può fare da' contrarii, ma da' simili; e perchè alcune cose purgano il corpo per eccesso, fra le quali è il mele, il latte, il vino e il mosto, se crediamo ad Aristotele in quella particella de' Problemi, dove egli parla delle cose medicinali; similmente il terrore e la misericordia e l'ira e l'amore e l'altre passioni possono, se io non m'inganno, purgarci l'animo non per contraria qualità, ma per eccesso. E l'una e l'altra maniera di purgazione conviene non solo a la tragedia, ma a la comedia: e benchè sia opinione d'Erizio, che le cose vedute muovano maggiormente; laonde per questa la tragedia, che la rappresenta, dovrebbe esser più atta a la purgation degli animi; nondimeno, per opinione di San Tomaso nell'Ottavo della *Politica*, le parole, che sono simboli delle cose, più muovono degli spettacoli: e se questa opinione è vera, l'epopeia non sarà men atta a la purgazione degli animi, anzi molto più, perchè ella più si vale dell'udito, ch'è senso della disciplina,

²¹² Qui Tasso sicuramente fa riferimento a Castelvetro. Rimando a tal proposito alle seguenti note: 213 e 214.

ed istrumento della purgazione filosofica. Purga dunque l'epopeia l'animo con l'eccesso delle simili qualità, non solamente con le contrarie²¹³.

Risulta di particolare interesse sottolineare il fatto che Tasso, nella sua rapsodica rassegna di autori (Castelvetro, Boccaccio, San Tommaso etc), non prenda alcuna posizione a sostegno di una delle tante teorie elencate sulla *purgazione*. Piccolomini, invece, nella particella trigesimaquarta delle *Annotazioni*, sul concetto di catarsi, intesa come completa estirpazione degli affetti, coinvolge giocoforza anche Castelvetro - mai nominato apertamente da Piccolomini, ma chiamato in causa con la ricorrente perifrasi "alcuni spositori in lingua nostra"²¹⁴ - per attaccarlo:

Alcuni spositori in nostra lingua à mostrare, che la tragedia estingua la compassione e'l timore, assegnano per ragione, che cotali affetti, si com'ancor tutti gli altri, spandendosi in più oggetti, doventan minori: volendo intender per questo, che la compassione, e il timore, s'estinguino à poco à poco negli animi degli Spettatori per la multiplication degli oggetti, che vengon loro innanzi, in veder tuttavia, che nuove tragedie, cose compassionevoli, e terribili n'apportin sempre²¹⁵

Castelvetro, infatti, a sostegno della sua tesi riporta alcuni esempi paradigmatici²¹⁶: 1) il vino puro, di una certa quantità ha un certo "vigore e spirito" superiore ad altrettanto vino che, mescolato ad acqua, risulta inferiore per robustezza 2) i padri che hanno pochi figlioli amano più fervidamente dei padri con molti figlioli (!) 3) «nella mortalità pestilenziosa» all'inizio si prova raccapriccio e si prova grande misericordia per i morti e grande spavento per il pericolo a cui si è esposti. Dopo la vista di migliaia di morti, questa commozione però scompare e cessa in noi il «commovimento della misericordia e dello spavento». Lo stesso principio è poi esteso da Castelvetro ai soldati in guerra. Questi esempi portano il Modenese a postulare due ragioni che conducono alla perdita di spavento e compassione:

Se l'azzioni spaventevoli e compassionevoli sono rade, più commuovono a spavento e a compassione; ma se sono spesse, meno commuovono, e con la loro spessezza paiono purgare lo spavento e la compassione de' cuori de' mortali. E ciò avviene per due ragioni; delle quali l'una è che veggendo noi molte disaventure avvenire e niuna toccare a noi, a poco a poco ci sicuriamo

²¹³ Tasso, *Giudizio sovra la Gerusalemme liberata*, in *Prose diverse*, I, pp. 540-542. Cfr. Baldassarri, *Estratti dalla poetica di Castelvetro...*, cit., pp. 108-109.

²¹⁴ Per le interpretazioni sulla sopracitata perifrasi cfr. nota 52.

²¹⁵ Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 104.

²¹⁶ Cfr. Castelvetro, *La poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., v. I, p. 161.

e ci facciamo a credere che Dio, sì come ci ha guardati più volte per lo passato, così sia ancora per guardarci per l'avenire. L'altra è che quelle disavventure, le quali avvengono spesso e a molti, non ci paiono tanto spaventevoli, e per conseguente non ci paiono tanto compassionevoli, ancora che fossimo certi che toccassono a noi poichè veggiamo che non risparmiano tanti altri.²¹⁷

Per Piccolomini la teoria di Castelvetro non sembra reggere su solide basi. Si parte, infatti, da premesse sbagliate: è falso che uno stesso affetto, se diviso tra più oggetti («spandendosi in più oggetti»), possa dividersi fino ad impicciolirsi ed estinguersi. Piccolomini dimostra la sua tesi con due esempi paradigmatici: 1) se io amo Cornelio e amo anche Camillo, l'amore che ho per Cornelio non può incidere nè per eccesso nè per difetto sull'amore che serbo per Camillo 2) la luce e il calore che scalda e illumina Cornelio non si altera in base al fatto che anche Camillo sia scaldato o meno dallo stesso sole. In entrambi gli esempi riportati, come la logica impone, fanno eccezione i casi accidentali. Nel secondo dei due esempi riportati, infatti, l'impianto teorico legato alla luce e al colore sarebbe di natura pseudo-scientifica: «se già forse ciò non avvenisse accidentalmente per riflessione, ò per altro rispetto, che non fa al proposito nostro»²¹⁸.

In conclusione la mitigazione degli affetti non è da intendersi nè come espulsione nè come purificazione, ma semplicemente come moderazione delle passioni, temperate dal governo della ragione²¹⁹. Stando alle

²¹⁷ Ivi, p. 162. A conclusione del suo ragionamento Castelvetro scrive: «Ma le ragioni immaginate da noi per provar quello che dice Aristotele semplicemente, non abbattano la ragione di Platone, quantunque si verificchino nella spessezza delle avversità. Appresso è da sapere che la moltitudine de' figliuoli ce gli fa parere men cari, non perchè i figliuoli, o molti o pochi, non ci sieno ugualmente figliuoli e ugualmente congiunti, ma perchè quanto alcuna cosa è meno, delle cose piacenti, tanto a proporzione ci è più cara; sì come si può vedere nell'oro, che se altri n'avesse assai, non farebbe quella stima, secondo proporzione dell'assai, che fa del poco. E l'esempio dato del vino puro e non mescolato con acqua, e mescolato, non è a tempo [...] Concio sia cosa che i figliuoli molti, come dicemmo, sieno non meno figliuoli che i pochi, e non meno puri figliuoli; e parimente le avversità molte non sono meno avversità che le poche, e non meno pure avversità» (ivi., p 163).

²¹⁸ Come già esposto nel paragrafo introduttivo ("Alessandro Piccolomini: Alcune considerazioni preliminari"), Piccolomini si distinse per una cultura decisamente eclettica, interessandosi di astronomia, matematica, fisica, accanto a studi di filologia, filosofia, drammaturgia etc.

²¹⁹ Sembra interessante la riflessione di Cerreta che accosta alla teoria piccolominiana della catarsi tragica quella di un moderno a lui contemporaneo: F. L. LUCAS (*Tragedy in relation to Aristotle's «Poetics»*, Hogarth Press, New York 1928). Lucas intende la catarsi non come purgazione delle emozioni dalle loro impurità, ma come purgazione dall'eccesso delle passioni. Egli, inoltre, nell'interpretazione aristotelica di catarsi vede una risposta (come già

Annotazioni, la causa del processo catartico poggia le sue solide basi nella teoria appena esposta dell'assuefazione graduale.

2.3. IL TIMORE È PIÙ IMPORTANTE DELLA COMPASSIONE (?)

La parte finale della particella trigesimaquarta segna un passo in avanti rispetto alle *Explicationes* robertelliane e alle *Explanationes* del Maggi. Piccolomini conclude il suo ragionamento con questa riflessione: la tragedia purga (e non estingue) la compassione e il timore e «con l'aiuto e col mezzo loro»²²⁰ purga parimenti i predetti sentimenti insieme «con altri affetti»²²¹. La causa che fa sì che la tragedia «estingua, o per dir meglio, purghi la compassione, è il timore»²²². Piccolomini asserisce che è più intrinseco e più essenziale al genere tragico il timore che la compassione. L'argomentazione è articolata seguendo il ragionamento dell'oggetto proprio alle due rispettive passioni: oggetto della compassione è il «non meritato male altrui o presente, o futuro»; oggetto del timore è, invece, «il proprio stesso futuro male di colui, che teme». Per queste ragioni ne consegue che più ci affligge il *commovimento* del timore che della compassione e più ci alleggerisce la purgazione e liberazione di quello perchè:

Dovendo la tragedia, come ancora le altre legittime spetie della poesia, recar giovamento seco; e consistendo il giovamento, ch'appartiene ad essa, nel purgamento degli affetti, e essendo à noi, come da quello, che si è detto segue, più utile, e più congiunto all'interesse nostro il purgamento del timore, che della compassione; si come più vehemente è anche l'escitazione;

dimostrato anche per altre vie) alla teoria stoica delle passioni (Cfr. Cerreta, *Alessandro Piccolomini...*, cit., p. 153).

²²⁰ Ivi, p. 105.

²²¹ Sulla capacità della tragedia di stemperare gli eccessi di tutti gli affetti (compresi quelli «positivi») scrive Regn: «worauf die *purgatio* sich neben Furcht und Mitleid im einzelnen bezieht, wird – übrigens wieder aus der Perspektive eines um den *fortuna*-Gedanken kreisenden Existenzmodells – listenmäßig erfaßt: „insolentia“, „temerarità“, „arrogantia“, „audacia“, „superbia“, „dolore degli infortunij“, „ira“, „invidia“, „amore“, „speranza“ und „allegrezza“» (B. REGN, Regn Gerhard, *Normenvermittlung in mimetischen Kontext: Torquato Tasso Il re Torrismondo*, in «Interpretation», *Das Paradigma der europäischen Renaissanceliteratur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn. Wiesbaden: Franz Steiner 1983, 128).

²²² Piccolomini, *Annotazioni*, p. 105. Qui pare che Piccolomini quasi si contraddica con quanto ampiamente argomentato nelle pagine immediatamente precedenti, dove si opponeva alla tesi del Maggi sull'estirpazione (completa eliminazione) delle passioni, opponendo a quella tesi la teoria della graduale mitigazione e moderazione delle stesse, sulla scia delle dottrine peripatetiche secondo le quali le emozioni non vanno sopresse ma temperate dal governo della ragione.

si può concludere da questo, che sia più familiare, e più intrinseco alla tragedia, e al fin suo, il timore, che la compassione.²²³

Alla luce di quanto dimostrato si potrebbe dire, col senno di poi, che la posizione di Piccolomini è senz'altro 'antilessinghiana'. Lessing asserisce che 'Furcht' è la giusta resa del termine aristotelico φόβος: «la tragedia deve suscitare compassione e paura, non compassione e terrore»²²⁴.

Schadewaldt, contro l'interpretazione di Lessing, al fine di demolire il concetto (Begriff) tradizionale di paura, fuorviato dalla parola 'Furcht', scrive:

In Germania, invece, la perentorietà della traduzione di Lessing ha trasformato 'il terrore' [*das Schrecken*], usato ancora da Moses Mendelssohn (al neutro, come si diceva a un tempo), nella più tenue 'paura' [Furcht]. Lessing era in certo qual modo interessato a questa attenuazione. Essa sola, infatti, gli avrebbe consentito di far scomparire φόβος quanto più possibile dietro la compassione [Mitleid], in nome di una tragedia di stampo umanitaristico-filantropico, che era la sua vera meta, ragion per cui interpretava la paura unicamente come elemento costitutivo essenziale della compassione, e fondava la tragedia sulla compassione in un modo così esclusivo che per la definizione aristotelica approdò alla «spiegazione perfettamente esatta», come egli stesso dice: "la tragedia, in una parola, è poesia che suscita compassione"²²⁵

Schadewaldt, pertanto, osserva come la parola (*Wort*) Mitleid non corrisponda al concetto (*Bedeutung*) aristotelico di ἔλεος ma è da collocarsi in una posizione più vicina al senso (*Sinn*) dei Cristiani, al 'compati' e 'compassio' facilmente riscontrabili negli Apologeti e nei primi padri della Chiesa. Con Lessing, secondo Schadewaldt, si assiste a uno spostamento di significato di ἔλεος inteso come φιλανθρωπία - parola, scrive Schadewaldt, «che sopravvive a noi nella forma della *humanitas* latina» – oppure come una forma di mit-leiden ('soffrire insieme', forma opposta a 'die Mitfreude') per il quale, invece, i Greci si servivano di ben altri termini specifici (ad esempio i verbi συναλγεῖν, συλλυπεῖσθαι, συμπενθεῖν, συνοδύρεσθαι)²²⁶.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo...*, cit., sezione 74 (nella traduzione di Chiarini 'Furcht' e 'Mitleid' sono tradotti rispettivamente con 'timore' e 'pietà'. Sulla scia di Marchiori et alia, appare più appropriata la traduzione dei due termini sopracitati con 'pietà' e 'paura'.

²²⁵ W. Schadewaldt «Paura e compassione?» ..., cit., pp. 23-24.

²²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 29-31. Sulla polisemia di *orrore* (*cosa orribile*) in Robortello e Paolo Beni, cfr. *Regn, Normenvermittlung im mimetischen Kontext...*, cit., p. 129.

Il sopradetto spostamento di significato di “Furcht und Mitleid” è del tutto assente nelle *Annotazioni* piccolominiiane ed è invece presente, come già dimostrato, nelle *Explanationes* di Maggi-Lombardi²²⁷: un trattato che, come afferma Diano «segna l’inizio della colonizzazione controriformistica del testo aristotelico: il cui scopo consisteva nel piegarla a un grandioso disegno di propaganda politico-religiosa, saldando Aristotele e cristianesimo»²²⁸. Nelle *Explanationes* di Maggi e Lombardi pietà e paura hanno un significato diverso rispetto alla concezione che ne avevano gli antichi filosofi: in Aristotele ἔλεος assume connotazioni ‘negative’ avvicinandosi semanticamente a πάθος²²⁹; per Maggi, invece, sulla scia dell’etica cristiana, il termine mantiene il solo valore positivo e nella fattispecie coincide con il concetto di ‘atti caritatevoli’. Da ciò ne consegue che per Maggi il passo aristotelico sulla catarsi non può interpretarsi come “eliminazione della compassione”. La compassione è, in questa nuova ottica, un valore positivo per l’uomo, un principio morale indispensabile e ineliminabile. Date queste premesse, anche la domanda retorica che ho già altrove citata (“nam si

²²⁷ cfr. nota 186. Sullo stesso tema è interessante quanto asserito da Chevrolet: «Parlant ainsi, Maggi s’inscrivait d’emblée en faux contre l’idée parfois émise que la crainte et la pitié pussent purger de la crainte et de la pitié, déclarant absurde, quant à lui, l’idée d’une autopurgation des passions par ces passions mêmes; le cas échéant, "la cause serait identique à ce que la cause prétend détruire", ce qui serait absurde, inintelligible pour l’esprit. Absurdité logique, corollaire selon lui d’un total non-sens sur le plan moral: comment la tragédie pourrait-elle purger de la crainte et de la pitié, deux émotions fondamentales dans la morale chrétienne? Comment envisager de supprimer cette crainte et de cette pitié, alors qu’elles sont seules capables, par leur efficace présence, d’empêcher un spectateur d’imiter les délits représentés par la tragédie, voire de devenir lui-même criminel? Crainte et pitié, soutenaient Maggi, sont donc vertus salutaires, préventives, efficaces, inculquées par le Christ lui-même de façon emblématique, dans son geste salvateur fait de crainte du Père et de pitié pour les hommes. Pour quelle raison en purger l’âme? Comment faire, par exemple, sans la pitié? Comment comprendre qu’on éradique la charité? "N’est-il pas étonnant que les tragiques souhaitent expurger l’âme de la crainte et de la pitié, alors même que, si l’humanité venait à en manquer, nous aurions à subir tant de désagréments ? S’il nous manquait la pitié, comment donner à ceux qui sont dans le besoin?" s’insurgeait-il» (CHEVROLET T., “Che cosa è questo purgare?": la catharsis tragique d’Aristotele chez les poéticiens italiens de la Renaissance, *Études Épistémè*, n° 13, 2008, p. 42).

²²⁸ Diano, *Francesco Robortello da Udine*, cit., p. 87.

²²⁹ Sulla vicinanza di ἔλεος a πάθος Schadewaldt scrive: «Che Aristotele stesso, come Platone e tutto il mondo arcaico, spieghi ἔλεος come un πάθος, come un’affezione, l’abbiamo già accennato. Egli in verità si discosta dal rigorismo etico di Platone per fare ritorno alla valutazione naturalmente umana di questa affezione dell’animo, in quanto indica in ἔλεος un πάθος proprio di un χρεστόν ἦθος: l’uomo buono deve lasciarsi commuovere e non essere duro nè inflessibile nei confronti del dolore» (*Paura e compassione...*, cit., p. 37).

misericordia careremus, quomodo indigentibus opem praestaremus?²³⁰) nasce da un'interpretazione di pietà (e di paura) in senso etico.

Facendo un passo indietro, su una linea diametralmente opposta si pone Robortello per il quale, come già dimostrato, pietà e paura rappresentano "gravissimae animi perturbationes"²³¹. Limitatamente al concetto di paura, Regn ha evidenziato come Robortello sia dell'avviso che la tragedia serva a educare alla virtù della *Fortitudo* e che raggiunga questo scopo nel momento in cui si metta di lato il sentimento contrario, ovvero quello del *terror*. Questo avviene con una somministrazione a caute dosi del sentimento della paura: lo spettatore s'identifica con l'eroe tragico ed esperisce per suo mezzo, per così dire a mò di prova, un forte dolore. La tragedia intesa come scuola di *fortitudo*, come risorsa educativa efficace in un mondo dominato dalla fortuna ricorre, altresì, nell'*Arte poetica* di Minturno²³². Tanto in Robortello quanto in Minturno, la compassione è declassata a mera implicazione funzionale²³³.

Così anche per Piccolomini l'interpretazione di pietà e paura appare ben lontana dalla propaganda politico-religiosa di quegli anni (ricordiamo che è il 1575 l'anno di pubblicazione delle *Annotazioni*, e che si è, dunque, in piena età controriformistica). Ritornando, infatti, alla particella piccolominiana riportata a inizio di paragrafo, non sembra certo incidentale osservare che Tasso lo abbia trovato particolarmente interessante, come testimoniano le barrette oblique (/) generalmente utilizzate dal Tasso come segni di evidenziazione o di richiamo²³⁴. Inoltre, relativamente alla particella

²³⁰ Cfr. Miesen *Die Frage nach dem Wahren*, cit., soprattutto il cap. *Mitleid und Furcht bei Aristoteles und Maggi*. L'autore, dopo avere velocemente ripercorso le posizioni da Lessing a Nietzsche, scrive: «Diese weitläufige Erörterung über das Verständnis von Mitleid und Furcht bei Aristoteles war nötig, da zumindest der Begriff des Mitleids in unseren Tagen meist anders gebraucht wird als zur Zeit des antiken Philosophen. Uns gilt das Mitleid als ein positiver Wert, von dem man nicht ohne weiteres einsieht, warum er einer Reinigung bedürfe, wie – nach Aristoteles – die Tragödie sie im Menschen bewirkt. Auch Lombardi un Maggi dürfte schon der Wortsinn von Mitleid, wie wir ihn kennen, geläufig gewesen sein; denn Maggi bricht anlässlich seiner Interpretation der Tragödiendefinition in den Ruf aus: "Denn wenn wir kein Mitleid hätten, wie könnten wir Bedürftigen Hilfe leisten?". Dieser Mitleidbegriff Maggis ist auf die christliche Ethik zurückzuführen, in der das Mitleid als Teil der Nächstenliebe die Rolle eines sittlichen Grundprinzips spielt. Auch die Furcht wird von Maggi in diesem ethischen Sinn gedeutet» (p. 57)

²³¹ Cfr. Miesen, *Die Frage...*, cit., p. 52.

²³² «Se 'l essercitarsi alle fatiche ci rende i corpi più atti à sofferire senza affanno [...] sarà fuori di ragione, che udendo, e mirando sovente ne' Theatri quel, che forte ci perturba, e spaventa; l'animo nostro impari di sostener i colpi della fortuna» (S. MINTURNO, *L'arte poetica*, 1564. Cfr. Regn, *Normenvermittlungen im mimetischen Kontext...*, cit., p. 127).

²³³ Cfr., Regn, *Normenvermittlungen im mimetischen Kontext...*, cit., p. 127-128.

²³⁴ Cfr., Miano *Le postille tassiane alle Annotazioni...*, cit., pp. 304-405. Nella "Nota al testo" Miano ricorda che tranne nel caso delle *manicule*, oltre alle due barrette oblique esistono altri

trentaquattresima, Tasso mostra di avere interesse esclusivamente per i luoghi dove Piccolomini affronta il tema della compassione e del timore. Oltre al suddetto passo che, limitatamente al genere tragico, sostiene la tesi della superiorità del timore sulla compassione, Tasso ha sottolineato, altresì, con segni verticali di evidenziazione²³⁵, la parte relativa alla definizione del timore come il “più intrinseco e più essenziale al genere tragico”²³⁶. Dalla lettura delle postille si può arguire che Tasso non si soffermi sul tema della catarsi, fin troppo dibattuto dagli ‘spositori’ a lui precedenti, ma su quello della compassione e del timore. Anche nella particella cinquagesimaquarta delle *Annotazioni*, Tasso sottolinea e commenta tutti i luoghi in cui Piccolomini affronta il tema della compassione e della paura. La prima postilla che troviamo su questo tema è strettamente connessa alla teoria piccolominiana della superiorità delle tragedie che mettono in scena personaggi veri (o presunti tali) sulle tragedie d’invenzione:

Compassione eccitata /dalle cose che s’han(n)- / no p(er)vere, grandis(si)ma²³⁷

Passando al tema del timore, nella stessa *particula* LIV Tasso sottolinea (con segni verticali di evidenziazione a margine) la parte in cui, partendo dall’assunto che gli affetti (timore e compassione) hanno diversi gradi di

segni grafici di evidenziazione o richiamo usati da Tasso: le tre barrette oblique (///) la croce (+) e il circoletto. Cfr. *ivi*, p. 271.

²³⁵ Nell’edizione della Giraldi, *Tasso postille...*, cit., p. 304.

²³⁶ Il passo, sottolineato da Tasso e parafrasato a inizio del paragrafo, è il seguente: «quantunque appartenga alla tragedia d’escitar, così la compassione, com’il timore; e con l’aiuto e col mezzo loro purgare parimente la compassione, e ‘l timor’insieme con altri affetti, come già haviam veduto; nientedimanco più intrinseco, e più essenziale à tal poema s’ha da stimar, che sia l’escitazione, come la purgation del timore, che della compassione. Imperocchè dovendo gli affetti, e passioni humane depender dagli oggetti, donde esse nascono; e essendo l’oggetto della compassione il non meritato male altrui, ò presente, ò futuro, che egli appaia; e l’oggetto del timore proprio stesso futuro male di colui, che teme; ne segue che escitati, che sono cotali affetti, e movimenti dell’appetito in noi; non ugual sia il viaggio dell’uno, e dell’altro; ma, la compassione svegliata dall’altrui male, à quel vada, e quivi in un certo modo si posi, e termini il sorso suo. Et il timore per il contrario dal mal nostro nato, intorno ad esso si rivolga, e da noi medesimi non si sparta» (Piccolomini, *Annotazioni*, 105, 17-31. Cfr., Miano, *Le postille tassiane alle Annotazioni...*, cit., p. 304).

²³⁷ Il riferimento è a *Annotazioni*, p. 151, 12-19 (Cfr. Miano, *Le postille...*, cit., p. 328), in cui Piccolomini, parlando dei personaggi della tragedia, predilige quelle persone «à noi già note per notitia, ò dagli stesse sensi nostri nata, ò da fama publica, e commun consenso nei nostri animi radicata». Questo perchè, nei casi suddetti, la compassione «s’esciterà gagliarda» e permarrà negli animi degli spettatori molto più a lungo (rispetto alla compassione suscitata da personaggi ignoti o d’invenzione) «fino a che la memoria d’essa si cancella, ò si estingue in noi». Come si affronterà a tempo debito, di parere opposto o diverso, sono altri “spositori” o tragediografi contemporanei a Piccolomini.

efficacia, si ribadisce ancora una volta che il timore è l'affetto più caratteristico del genere tragico:

Solamente voglio aggiunger'à quello, che hò fin qui detto, che se ben'alla compassione, e al timore, i varij gradi della notitia, recano varietà d'efficacia, com'haviam veduto; nientedimanco all'affetto del timore accade ciò con maggior momento, conciosiache all'atrocità degli avvenimenti, la compassione, che nasce in noi, e che vada diritta agli avvenimenti detti, e alle persone d'essi; non così efficacemente si rifletta, e ritorni in noi, come fa il timore, che subito fa ritorno, e l'interesse nostro guarda, e in esso ha fine; come più a lungo hò detto sopra la particella trigesima quarta, parlando del fine della tragedia²³⁸

La postilla tassiana al passo è esemplificativa al testo:

Del timore.
N(ota)
part(icula) 34.

Essa rappresenta certo un esempio paradigmatico del metodo usato da Tasso per postillare le *Annotazioni*²³⁹. Anche negli estratti dalla *Poetica del Castelvetro*, Tasso commenta il passo relativo al tema "timore e compassione" tra i diversi generi (tragedia e epopea):

[153r] L'epopeia riceve il soggetto orribile e compassionevole, ma si dice proprio della tragedia secondo Aristotele non perchè non convenga all'epopeia, ma perchè secondo lui la tragedia non ne può ricevere altro.

²³⁸ Piccolomini, *Annotazioni*, p. 153, 16-24. Cfr. Miani, *Le postille...*, cit., p. 329.

²³⁹ Le numerose sottolineature, segni a margine e postille in volgare, possono idealmente dividersi in due gruppi: il primo è caratterizzato da postille calligrafiche, il secondo gruppo - meno numeroso rispetto al primo - include postille caratterizzate da una grafia irregolare e nervosa più vicina agli autografi dell'età più matura. Carini (*I postillati barberiniani del Tasso*, «Studi Tassiani», 12, 1962, 100) ha ipotizzato una doppia lettura, distanziata nel tempo, dell'opera da parte del poeta. Le postille, dunque, sono di vario genere: «alcune, parafrastiche, sunteggiano i passaggi del commento piccolomineo o ne riprendono le parole chiave; altre, più significative, chiamano in causa altri commenti alla *Poetica*, con l'aggiunta, talvolta, della personale opinione del Tasso stesso. Numerosi *marginalia* fanno riferimento ad altri passi del lavoro del Piccolomini, indicati con "particula" e "texto" seguito dal numero che segnala, rispettivamente l'annotazione o la traduzione aristotelica. Quest'ultimo tipo di postille e quelle parafrastiche sono stese con la grafia regolare e ordinata degli anni giovanili del Tasso, mentre il tratto diverso delle note più "ragionative" le indica risalenti agli ultimi quindici anni di vita del poeta» (MIANO, *Le postille di Torquato Tasso alle Annotazioni di Alessandro Piccolomini*, in «Aevum», 74, Fasc. 3, Settembre-Dicembre 2000, p. 726).

T. di' tu che l'orrore e la compassione non è mai fine dell'epico, se ben può esser adoperato dall'epico ad altro fine²⁴⁰.

In conclusione, rilegendo attraverso le lenti di Schadewaldt le posizioni di Piccolomini e Tasso di contro a Maggi-Lombardi sul timore, si può asserire che nel passaggio dall'ambito della parola (*Wort*) a quello del 'concetto' (*Begriff*)²⁴¹ Piccolomini e Tasso intendono la parola φόβος (considerato di maggiore efficacia rispetto alla compassione) nel suo significato 'forte' (come il *terrore* italiano, *terror/fear* inglese, *terreur* francese) ovvero come "das Schrecken", di converso, per Maggi lessinghianamente «la tragedia, in una parola, è poesia che suscita compassione»²⁴², quindi il concetto di φόβος coincide col più blando 'Furcht' così da diventare elemento costitutivo ed essenziale della compassione.

Tirando le somme, nel Rinascimento si assiste a un tentativo di dominare la passione per tramite della ragione: il binomio *ratio-passio* si esplica nella capacità cognitiva dello spettatore; alla partecipazione emozionale si fa poco affidamento: «regola e misura della [...] purgazione [è] in man della ragione²⁴³». Se si considera complessivamente la somma dei mutamenti che il Rinascimento ha introdotto nella tragedia, in particolare, e nella poesia, in

²⁴⁰ G. BALDASSARRI, *Gli «estratti dalla poetica del Castelvetro»*, in «Studi Tassiani», XXXVI (1988), p. 108. Anche nei *Discorsi del poema eroico*, come ha rilevato Baldassarri, Tasso opera una simile distinzione: «Muovono l'azioni tragiche l'orrore e la compassione, e dove manchi il miserabile, non si cerca però l'orrore e la compassione, e dove manchi il miserabile e lo spaventoso, non sono più tragiche. Ma gli epici non sogliono nell'istesso modo contristar gli animi, nè questa condizione in loro si richiede come necessaria; imperochè dice Aristotele che il rallegrarsi della pena delli scellerati, quantunque piaccia a gli spettatori, non è propria della favola tragica, ma nell'eroica si loda senza fallo; e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o compassionevole, non si cerca però l'orrore e la compassione in tutto il contesto della favola; nella quale ci ralleghiamo della vittoria de gli amici e della perdita de' nemici, ma de' nemici come sono i barbari e gli infideli, non si dee avere egualmente misericordia» (p. 102).

²⁴¹ Schadewaldt segue un percorso argomentativo tutto nel segno dell'amico Heidegger. Come ha evidenziato Bertolini se è chiaro in Schadewaldt, come in Heidegger, il passaggio dalla parola al concetto, meno chiaro è capire se il senso (*Sinn*) e il significato (*Bedeutung*) siano usati in Schadewaldt come sinonimi. Per Gottlob Frege ed Edmund Husserl la distinzione tra *Sinn* e *Bedeutung* è netta. Heidegger prende le distanze affermando che il *Sinn* è confinato nell'ambito dell'indeterminatezza e inafferrabilità, mentre il *Bedeutung* è ciò che è articolabile in una definizione: tale definizione nei fatti sfuma sempre perchè, come sostiene il pensiero ermeneutico, ogni parola è un crocevia di rimandi semantici tali da far scaturire un numero indefinito di interpretazioni. (Cfr. BERTOLINI F., *Introduzione a Due saggi sulla catarsi...*, cit., p. 7 e cfr. HEIDEGGER, *Introduzione alla metafisica*, trad. a cura di G. Masi, Milano 1972, Mursia, 50; 87-101).

²⁴² Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, sezione 77.

²⁴³ Piccolomini, *Annotazioni* cit., p. 101. Cfr. Regn, *Normenvermittlung im mimetischen Kontext...*, cit., p. 129.

generale, si può convenire con Schmitt quando afferma che, nel Rinascimento, «la riflessione sul carattere regolare e ordinato della realtà offre il suo compito alla ragione: al derogare da queste regole razionalmente comprensibili, tramite i sentimenti irrazionali, la tragedia tenta di porre rimedio tramite una catarsi, tramite una estirpazione, una bonifica dei sentimenti o anche un loro semplice rafforzamento contro l'irrazionale²⁴⁴»

Capire fino a che punto possa estendersi questo principio, non solo nella teoria (attraverso i trattati) ma anche attraverso l'analisi delle tragedie, è fondamentale, e sarà oggetto della sezione che dedicherò al tema "il senso del tragico".

Infatti, posto che lo scioglimento di tutti i contrasti e il trionfo assoluto della ragione conduca alla morte del tragico, si può ragionevolmente convenire con Donadi quando scrive:

Robortello e Diano [...] leggevano i tragici attraverso la lente deformante della saggezza stoica. [...] solo un'epoca che aveva perso il senso del tragico, com'era lo stoicismo di epoca imperiale, o, secoli dopo, il rinascimento – nessun contrasto è permanentemente insanabile, nell'ottica cristiana –, solo un'epoca del genere poteva razionalizzare e ridurre in questi termini l'esperienza tragica. Scriveva Marc'Aurelio: «Dapprima furono introdotte le tragedie, con la funzione di ricordare gli avvenimenti, e di rammentare che per natura questo è lo svolgimento dei fatti, e per rammentare che quanto affascina sulla scena del teatro non deve poi crucciare su una scena più grande»²⁴⁵

In ultima analisi bisogna capire quanto sia vero l'assunto secondo il quale il senso del tragico decada nel Rinascimento - come nell'età dello stoicismo d'epoca imperiale - a causa della supremazia della *ratio* sulla *passio* e, in ultimo, bisogna chiedersi se nel salto dalla teoria (trattati) ai fatti (tragedie) si realizzi o meno quanto appena postulato²⁴⁶.

²⁴⁴ A. SCHMITT, *La poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia* (a cura di D. LANZA), Pisa 2002, p. 43.

²⁴⁵ Donadi, *Francesco Robortello...*, cit., p. 86. Il riferimento è a *Marco Aurelio, A se stesso, (Pensieri)*, a cura di E. V. Maltese, Milano 1993, 262 n. 3.

²⁴⁶ Per una maggiore disamina su questo tema, rimando alla sezione che verte sul senso del tragico nel Cinquecento.

III. FAVOLA NOTA CONTRO FAVOLA NUOVA

3.1. ORAZIO ARIOSTI

Come afferma Weinberg il 1583 è un anno importante per la tragedia: proliferano «introductions, evaluations, letters. Some of them referred to old tragedies some to new²⁴⁷». A questi scritti appartiene anche la lettera dedicatoria della *Sidonia*, datata 5 dicembre 1583, agli Innominati di Parma²⁴⁸. Essa giaceva ancora manoscritta quando Weinberg, per primo, la segnalò dedicandovi qualche pagina all'interno del suo poderoso lavoro²⁴⁹. La tragedia, invece, non è stata oggetto di studio da parte del critico americano ed è stata pubblicata per la prima volta solo nel 1985, a cura del Venturini, assieme alla lettera dedicatoria²⁵⁰.

Ariosti, definisce la sua tragedia d'argomento nuovo, ben consapevole del fatto che questa sua scelta è in contrasto con le regole imposte da quasi tutti i trattatisti del suo tempo:

La tragedia è d'argomento novo e finto; il che perchè so non solamente esser biasimato da alcuni, ma ancora negato totalmente potersi fare²⁵¹

La difesa dell'"argomento novo" viene effettuata (a detta dello stesso autore), "rettoricamente" e non "demonstrativamente".

Si parte dall'interpretazione della *Poetica*: la tragedia da Aristotele è posta al di sopra di ogni altro genere di poesia; tale perfezione non potrà mai essere del tutto raggiunta se l'autore di tragedie attinge semplicemente da vicende storiche o dalle favole note senza mai costruirne di nuove. La ragione di tale assunto ha natura filosofica: così come i filosofi (peripatetici) affermano che l'essere assoluto è alla base del vivere, del sentire e dell'intendere, così anche la favola, come l'essere assoluto, è anima della poesia e base delle altre parti. Ne consegue che:

colui che poetarà, senza esser facitore della favola serà, quanto a sè padre di un corpo senz'anima, e così verrà ad esser autore degli accidenti, per così dire, e non della sostanza della poesia.²⁵²

²⁴⁷ B. WEINBERG, *History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, II, p. 933.

²⁴⁸ Ariosti diventò membro dell'Accademia degli Innominati già dal 1581 con il nome di Lento.

²⁴⁹ Weinberg, *History of literary Criticism...*, cit., pp. 934-937.

²⁵⁰ O. ARIOSTI, *La Sidonia*, (a cura di G. VENTURINI). Quaderni del giornale filologico ferrarese: 5. "supplemento al "Giornale Filologico Ferrarese", a.VIII, n.2 (giugno 1985).

²⁵¹ Ivi, p. 15 (2v).

²⁵² Ivi, p. 16 (3r).

Ariosti fa riferimento alla teoria platonica della poesia d'ispirazione divina²⁵³ per sostenere la tesi della superiorità delle tragedie d'argomento nuovo: il poeta - inteso come creatore di cose mai dette - ha, infatti, la capacità («quasi essendo dessa divina provvidenza»²⁵⁴) di sapere «ordinare un corso di cose quali è verisimile che avvengono»²⁵⁵.

Questo 'artificio' può raggiungere il grado massimo di perfezione solo se il poeta è capace di destare meraviglia. La ragione del 'meravigliarci' dipende o «dalla novità d'alcun effetto» o dall'«ignoranza della cagione». Ariosti difende, com'è evidente, la tesi di quanti vogliono che la meraviglia scaturisca e anzi sia l'effetto della novità e lo fa per via empirica: nessuno si stupisce o prova meraviglia di fatti consueti e ordinari; il «monstruoso effetto» del vento freddo prodotto dal caldo per mezzo del moto, ad esempio, pur essendo fenomeno particolare, non procura meraviglia essendo fatto consueto e ordinario. Il fenomeno dell'eclissi solare, invece, anche se si conoscono le ragioni del suo accadere, desta immediata meraviglia qualora si presenti, in quanto fenomeno insolito. Ariosti conclude la sua teoria affermando che a destare meraviglia è «la novità d'alcuno effetto» e non «l'ignoranza della cagione».

Alla luce di quanto evidenziato, posto che la novità è «unica e vera madre dell'umana meraviglia», ne consegue che la tragedia d'argomento finto, ricca di elementi del tutto inediti, supera la tragedia d'argomento noto. Questa prima parte della dimostrazione ha struttura circolare: inizia, come si è già mostrato, chiamando in causa Aristotele - «Maestro di color che sanno»²⁵⁶ - e i filosofi peripatetici e finisce con un'interpretazione alquanto sbrigativa di un noto passo della *Poetica*²⁵⁷, oggetto invece, come sarà affrontato a breve, di puntuali e articolate interpretazioni tra i trattatisti coevi all'Ariosti: «Dunque facciamo insieme con Agatone, lodato non che non ripreso da Aristotele, tragedia d'argomenti novi»²⁵⁸.

²⁵³ Il riferimento più immediato è al *Fedro* platonico: «in terzo luogo, l'invasamento e la mania che provengono dalle Muse, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendono onore a innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posteri. Ma chi giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere buon poeta in conseguenza dell'arte, resta incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania (PLATONE, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano 1998, 245a).

²⁵⁴ Ariosti, *Lettera dedicatoria...*, cit., p. 16 (3v).

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 16 (3r).

²⁵⁷ Cfr., Aristotele, *Poetica*, 1551b, 20-21.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 17 (4v).

La seconda parte della lettera mira a decostruire le tesi degli avversari. La prima obiezione generalmente sollevata nei trattati di poetica contro la tragedia d'argomento finto è la seguente: è inverosimile che un caso tragico, capitato a "persone regie" sia taciuto dalla storia. Contro questa prima accusa Ariosti replica asserendo, *in primis*, che la vita privata delle persone 'regie' non è oggetto della storia:

perchè certi casi, i quali s'introducono in tragedia come amori incesti de' grandi, veleni, morti, seguite ne' fondi delle torri, non vengono a notizia così d'ognuno perchè que' pochi che li sanno per tema de' re li tengono soppressi²⁵⁹

I poeti, a rigor di logica, costruiscono le storie tragiche seguendo il principio del verisimile. Infatti, i divini doni della poesia rendono "veggenti" i poeti. Questo tema d'origine platonica, ricorrente nella lettera dell'Ariosti, è qui parafrasato con fresca concisione: il verisimile nelle storie nasce dalla divina ispirazione e questo perchè le Muse invocate dai poeti rivelano quelle azioni dei re che la storia tace: «e se mi si domanderà come poi vengono a notizia dei poeti, dirò che le Muse, tante volte invocate da loro per simil ministero, han potuto rivelargliele»²⁶⁰.

La seconda ragione portata avanti dai sostenitori delle favole d'argomento noto è la seguente: chi scrive tragedie d'argomento nuovo non è un poeta ma un falsario della storia. La differenza che intercorre tra il poeta e lo storico risiede nella capacità dei poeti di prendere ispirazione da un'azione realmente accaduta e di variarla poetando: diversificare i fatti realmente avvenuti è un dovere del poeta per non incorrere «nel vizio d'esser storici in versi»²⁶¹. Su quest'ultimo assunto, allargando la visuale e guardando alla poesia in generale, potrebbe nascere spontanea la domanda retorica sollevata da Weinberg: «is this not the basic difference between poetry and history?»²⁶².

Passando al tema della *dulcedo*, Ariosti, contro quanti affermano che il diletto che nasce negli spettatori alla vista di una tragedia d'argomento noto è maggiore rispetto a quello scaturito da una tragedia d'argomento finto, ribatte invocando Aristotele²⁶³ a sostegno della sua tesi e asserendo che il

²⁵⁹ *ivi*, p. 17 (5r).

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Cfr. Ariosti, *Lettera...*, cit., p. 18 (5v).

²⁶² Weinberg, *History of literary Criticism...*, cit., pp. 935-936.

²⁶³ «E Aristotele stesso pare consentir poco a questa opinione quando dice che d'infinito numero di spettatori delle tragedie vecchie pochissimi sono versati nell'istorie, e pur tutti ne tranno diletto, e così con tutto che quella favola che si rappresenta (se ben vecchia in se

risultato è il suo esatto contrario: la vista di tragedie con argomento già noto può solo tediare il pubblico, non dilettarlo. Com'è noto, Speroni, al contrario, si è servito del tema del diletto per dimostrare la tesi opposta rispetto a quella dell'Ariosti. Infatti, a sostegno della "bontà" del soggetto della *Canace* Speroni asserisce, contro Giraldo Cinzio, che la "materia antica" è preferibile perchè arreca maggior diletto nel pubblico. A dimostrazione della sua tesi, come Ariosti, anche Speroni chiama in causa Aristotele, e più precisamente il passo della *Poetica* in cui si afferma la superiorità dell'imitazione attraverso l'esempio dei dipinti: vedere in scena una storia già nota è simile al diletto che reca la «pittura di quelle cose che conosciamo e amiamo»²⁶⁴.

Summa summarum per persuadere gli spettatori della veridicità di una favola tragica, innanzitutto, è necessaria una maggiore cura nell'allestimento delle scene perchè l'impatto visivo incide sulla credibilità della favola tragica:

non bisognerà più far le scene di tavole o d'altra maniera finta, ma s'avranno a fondare intere città; nè più basterà vestire di mani regali gli istrioni, ma bisognerà andar a suscitar da' lor sepolcri le ceneri di quelle Clitennestre, di quegli Edipi e di quei Tiesti, morti già da migliaia d'anni sono, e metterli di novo, non dico in scena, ma ne' lor palagi reali: qual in Micene, qual in Argo e quale in Tebe²⁶⁵

Questo nuovo artificio, importante e originale, non è elemento sufficiente a stornare il tedio lontano dagli spettatori, tratteggiati da Ariosti in un quadro vivido e preciso: all'entusiasmo iniziale per il nuovo allestimento scenico, fatto di città e regge, al posto di tavole improvvisate, fa seguito l'impaziente attesa. All'immagine di un teatro che «tumultuarà [...] e gli esibilarà»^{266,267} per il positivo impatto iniziale, si oppone, subito dopo, l'immagine di un pubblico sconcertato «bramoso di novità e stomacato d'esser chiamato a vedere quelle cose» già viste e conosciute da sempre.

stessa) sia nota in rispetto dalla maggior parte de' li spettatori, ella però non resta d'esser dilettevole universalmente» (Ariosti, *Lettera...*, cit., p. 18).

²⁶⁴ SPERONE SPERONI, *Apologia*, in *Sperone Speroni Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giraldo Cinzio Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 186-206.

²⁶⁵ Ariosti, *Lettera...*, cit., p. 18 (6r).

²⁶⁶ Termine peregrino. Assente nel *Grande dizionario della lingua italiana* nella forma con /s/ doppia. Si trova però la forma esibulare = tr. (esibilo) ant., mettere in ridicolo, prendere in giro = da sibulare, con pref. e- intensivo. L'unico esempio riportato è Magalotti 7.88: «... esibilaste quell'ultima invenzione...», (S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione tipografica - editrice torinese, Milano 2000, V, p. 344)

²⁶⁷ Ariosti, *Lettera...*, cit., p. 18 (6r)

A questo punto, nel volgere di poche righe Ariosti espone in modo conciso alcuni punti cardine dei *Discorsi* tassiani: il principio di verisimiglianza che consiste nell'ordire un "corso di cose" che, se pur finto, dia la parvenza della verità. Tale artificio può essere realizzato dotando i personaggi di costumi convenevoli e facendo proferir loro sentenze

accomodate a' propositi, non troppo esquisite o filosofiche e specialmente tratte dalla filosofia naturale, non troppo volgari o plebee per non guastare il decoro delle persone stesse che le dicono: spiegando il tutto con elocuzione non bassa, non affettata, non gonfia ma, secondo il bisogno, or grande, or umile, or ornata. Queste, mi cred'io, sono le condizioni che bastano a fare che lo scrittore di tragedia meriti lode, e specialmente quando la favola non mancherà de' debiti ornamenti di peripezia e d'agnizioni, che se non potranno essere della prima e più nobile spezie non siano almen dell'ultima. E se queste due gran macchine del diletto poetico non potranno strettamente essere connesse insieme, almeno non siano affatto disgiunte²⁶⁸

In conclusione, l'obiettivo per l'autore di tragedie non è quello di ricreare la verità, ma di indurre gli spettatori a credere nella verità di una favola finta attraverso un'impressione di verisimilitudine derivante dalla corretta gestione di tutta la parte artistica del lavoro.

In conclusione, anche nelle *Risposte*²⁶⁹ - vero manifesto poetico dell'autore - è ribadito a chiare lettere il principio della superiorità della favola nuova su quella nota: contro la tesi sostenuta da Camillo Pellegrino - secondo la quale è più difficile frammettere mezzi favolosi nell'azione di una storia nota piuttosto che 'finger' di sana pianta una favola non più intesa - Ariosti ribatte affermando che «poco basti a frapporre tra l'istorie» un poco di favola²⁷⁰. Viceversa, il poeta deve «star molto ben sull'ali»²⁷¹ quando deve cavare da se stesso principio, mezzo e fine di tutta una favola e «ordir[ne] un corso di cose secondo il verisimile».²⁷² Da qui si misura «la provvidenza e la divinità del poeta»: ²⁷³ diletto e meraviglia sono direttamente proporzionali al grado di novità di una favola²⁷⁴.

²⁶⁸ Ivi, p. 18 (6v).

²⁶⁹ O. ARIOSTO, *Risposte del Sig. Orazio Ariosto ad alcuni luoghi del dialogo dell'Epica poesia del sig. Camillo Pellegrino; ne' quali si riprendeva l'Orlando furioso dell'Ariosto*, in G. VENTURINI, *Orazio Ariosti e la polemica intorno alla superiorità del Tasso sull'Ariosto*, «Atti e memorie», Serie Terza, Volume XII, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1972, pp. 65-80.

²⁷⁰ Ariosti cita come esempi paradigmatici *l'Iliade*, *l'Eneide* e *la Tebaide*.

²⁷¹ Ivi, p. 69.

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Ivi, p. 70.

3.2. ALESSANDRO PICCOLOMINI E TORQUATO TASSO

Alla luce di quanto analizzato, la posizione dell'Ariosti in merito all'*inventio* appare in diretta opposizione rispetto ai precetti oraziani. Infatti, nell'*Ars Poetica* Orazio afferma di preferire alle «novità inesplorate» il «repertorio comune», personalizzato e variato. Quest'assunto è seguito a chiare lettere da Piccolomini, attento lettore dell'*Ars poetica*, come dimostra il commento agli *Opera Omnia* oraziani, di cui le *Annotationes quaedam super Artem Poeticam* costituiscono l'ultima sezione²⁷⁵.

Piccolomini commenta capillarmente il passo dell'*Ars poetica* in cui si rileva la superiorità del repertorio comune contro le favole di pura invenzione²⁷⁶. Infatti, appuntando annotazioni attorno al verso "si forte reponis Achillem²⁷⁷...", è sostenuta la tesi secondo cui un personaggio della tradizione non può mai essere stravolto nelle sue caratteristiche peculiari:

²⁷⁵ L'unico testimone delle *Annotazioni* piccolominiane all'*Ars poetica* di Orazio è conservato presso la biblioteca comunale di Siena degli Intronati ed è il ms. H.VII.25.

²⁷⁶ Mi riferisco ai versi 120-135, in cui si legge: «Scriptor honoratum si forte reponis Achillem; / impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. / Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes. / Si quid inexpertum scaenae committis et audes / personam formare novam, servetur ad inum / qualis ab incepto processerit et sibi constet / Difficile est proprie communia dicere, tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus, / quam si proferres ignota indictaque primus. / Publica materies privati iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem; / nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres, nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex». («Se lo rimette in scena, un Achille che si rispetti / sarà scattante, irascibile, spietato, aggressivo, / senza legge che riconosca e col solo diritto delle armi. / Medea sarà feroce e indomabile, Ino compassionevole, / perfido Issione, errabonda Io e Oreste torvo. / Se poi vorrai portare sulla scena un'esperienza inedita, / creare un nuovo personaggio, dovrai sostenerlo / come l'hai presentato, coerente con se stesso sino alla fine / Non è facile rendere in modo personale il repertorio comune, ma è meglio porre in scena un canto dell'Iliade / che proporre novità inesplorate. / È materiale pubblico che diventerà nostro, / se non ti perdi nel cerchio banale del già noto, / e non ti affanni a rendere parola per parola come un fedele traduttore, / e se non ti riduci, da imitatore, in strettoie dalle quali il troppo rispetto / o le esigenze artistiche impediscono di cavare i piedi»).

²⁷⁷ Simile riferimento si ritrova anche in *Annotazioni*, p. 220, 15-25: «La terza condizione, che assegna Aristotele à i costumi, la qual consiste in esser simili, non differisce dalla seconda posta nell'esser convenevoli, in altro, se non che la conditione del convenevole, riguarda l'universale [...] & la condition del simile riguarda il particolare, ò ver il singolare com'ha dire, qual costume convenga di porre in uno, che habbia da rappresentar' Achille; qual in quello, che habbia da rappresentar Oreste, & così degli altri: cercando (in somma) di formare, & qualificar le persone nella favola simili di costume à quelle, che si rappresentano, secondo la notitia. & la fama che se ne tiene». Tasso nella postilla al passo appena citato intuisce il legame tra la suddetta particola e il passo oraziano e lo connette al commento del Maggi all'*ars poetica* di Orazio: « Il simile riguar- / dar il particolare / il che par contro / se stesso nella an- / nota(tion)e .80. e contra / Arist(otele) nella .52. / et à se stesso. / Vedi il

tocca quella condizione dei caratteri che consiste nella somiglianza. Occorre infatti caratterizzare un personaggio tratto da altri in modo che sia simile a quello già descritto dagli altri; ovvero, che appaia nello stesso modo in cui era già stato trattato²⁷⁸

Le cose che sono state in precedenza trattate da altri (*pubblica materia* per utilizzare l'espressione di Orazio²⁷⁹) «sono poi accessibili a tutti»²⁸⁰: questa è una delle ragioni "forti" che giustifica la rimodulazione di *favole* già trattate nelle opere dell'antichità classica e ben s'inquadra all'interno di quel programma di volgarizzamento del sapere degli antichi e col tentativo di democratizzazione della cultura, di cui già si è discusso ampiamente.²⁸¹ È particolare la metafora usata da Piccolomini per indicare il componimento poetico di riferimento. Quest'ultimo, infatti, è definito, sulla scia di Orazio, "orbita". Attorno all'opera-orbita ruotano le opere che si limitano a una passiva imitazione («chi ricava tutto da un altro, sembra ruotare in un'orbita, finchè non se ne allontana»²⁸²). L'opera del traduttore resta a ruotare intorno all'orbita senza allontanarsene ed è detta «"vile" poichè fare così è proprio di

Maggio nella Po- / etica d'Hora(tio) a c. 342 / infra d'Achille / et alla 89». Cfr. anche *Annotazioni*, cit., p. 228, 5-16 e relativa postilla di Tasso (*Postille*, cit. p. 361).

²⁷⁸ Piccolomini, *Annotationes quaedam super Arte Poeticam*, in Refini, *Per via d'Annotazioni...*, cit., p. 163 (trad. di Refini). Come ha evidenziato Refini (*Per via d'Annotazioni...*, cit., nota 52) anche Trissino (*La quinta e la sesta divisione*, p. 30), disquisendo dei costumi, scrive: «il terzo modo è che i costumi siano simili, cioè che siano simili a quelle persone che sono state descritte da altri e che noi poi le introduciamo nelle nostre favole; e come dice Orazio: "sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.».

²⁷⁹ Anche nelle *Annotazioni all'Arte Poetica* di Aristotele Piccolomini chiarisce meglio la differenza operata da Orazio tra la materia pubblica (o comune) e quella privata: «Nè stimo io d'haver contra Horatio, come forse alcuni potrebber credere per quello, ch'egli dice nell'Arte sua poetica della privata materia, & della commune, & del farsi propria la commune. Perciochè quando egli parla della privata materia in comparatione della commune, nella difficoltà di trattarle; non intende egli per privata materia, come stiman'alcuni, le persone, & le attioni totalmente dal poeta finte; nè di così fatta materia parla egli mai, come quello, che non la giudicava per buona; ma intende egli per materia privata, quella, che da altro poeta non sia stata toccata» (*Annotazioni*, cit., p. 146). Tasso sintetizza con la seguente Postilla «Dichiaratione d'Ora- / tio nella Poetica. Mat (eria) privata q(ue)lla / che pria non fu / trattata». (*Tasso, Postille...cit.*, p. 323). Il riferimento a Orazio si ritrova anche in *Annotazioni*, cit., p. 149: «et per questo non senza gran ragione afferma Horatio esser cosa molto difficile à i poeti l'appropriar' à se stessi le cose, & le materie, che communi sono, & il far parer, che sia loro quello, che d'altronde prendono».

²⁸⁰ Ivi, p. 163.

²⁸¹ cfr. nota 14.

²⁸² Piccolomini, *Annotationes...*, cit., p. 165. Si tratta del commento al verso 132 "non circa vilem etc."

un ingegno privo di forza»²⁸³. È necessario, dunque, allontanarsi dall'orbita e questo è possibile *in primis* attraverso la disposizione e l'elocuzione. Entrambi «costituiscono, per così dire, la forma e la perfezione dei componimenti poetici»²⁸⁴: inventare *ex novo* la forma significa rendere proprio un soggetto già trattato da altri. Inoltre, l'allontanamento dall'opera imitata deve avvenire non soltanto attraverso la libertà del parlare («accogliendo i personaggi da altri solo per quanto riguarda l'invenzione»²⁸⁵), ma anche, limitatamente alla stessa *inventio*, «*variando episodica*»²⁸⁶.

Anche nelle *Annotazioni* all'*Arte Poetica* di Aristotele il critico senese, fin dal Proemio, sembra mantenere la stessa linea già chiaramente esposta nelle *Annotationes*. L'argomentazione in questo caso è condotta in opposizione agli spositori e in particolare a Robortello che ha prediletto il falso in materia.²⁸⁷

Tasso, dal canto suo, si mostra interessato alla difesa di Piccolomini contro la teoria di Robortello. Quest'ultimo asserisce che la poesia imita seguendo l'universale, «secondo che verosimilmente le [cose] debbian'essere». Tasso appone sottolineature interlineari e annota come segue:

Error del robortello, ch'il / falso sia la mat(e)ria de la poesia²⁸⁸

Nelle *Annotazioni*, inoltre, Piccolomini sia contro Robortello, propugnatore della poesia che ha per materia il falso, sia contro Castelvetro, assertore della poesia come riproduzione del vero storico, formula la teoria del verosimile:

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Gli stessi concetti sono ribaditi nell'annotazione al verso 132 ("*patulumque*"): «non allontanarsi in nulla da un altro poeta e non ricavare nulla da se stessi, se non la sola traduzione delle parole, non è infatti difficile e può essere cosa manifesta a tutti. Orazio dice pertanto «orbita» perchè chi fa così, e non si allontana da altri poeti nell'invenzione, nè nella disposizione, nè nell'elocuzione, ma anzi ne ricava tutto, sembra costringersi nei limiti dell'opera altrui, non osando valicarli e chiudendosi tra quelle strettezze così da sembrare iscritto all'interno di un cerchio. Dopo aver preso personaggi trattati da altri, il poeta deve dunque caratterizzarli attraverso una disposizione ed un'elocuzione originali, rendendoli suoi. Non deve invece accogliere l'elocuzione e la disposizione da colui che gli ha fornito i personaggi, ma soltanto qualcosa inerente l'invenzione e il soggetto – però non l'intera invenzione, poiché deve il poeta ricavarne una parte da se stesso. Se non rispetta ciò, ma deriva tutto da un altro, non svolge il compito del poeta, bensì quello del traduttore».

²⁸⁷ Piccolomini, *Annotazioni*, Proemio, 5v, 33-38: «La onde manifestamente appare, quanto s'ingannin coloro (e di questi è uno il Robortello) li quali vogliono, ch'il falso sia la materia della poesia. conciosiacosache imitando essa le cose, ch'ella imita, secondo il lor'universale; cioè secondo che verosimilmente le debbian'essere, e à così fatta convenevolezza, e verisomiglianza ella sempre». Come ha già evidenziato Miano (*Torquato Tasso, Postille...cit.*, p. 277), il riferimento è a Robortello, *Explicationes...cit.*, p. 2.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 278.

una teoria che sta in posizione mediana tra la difesa del falso poetico di Robortello e il vero storico propugnato da Castelvetro.

Unico oggetto dell'imitazione poetica è, dunque, il verosimile al quale solo per *accidente* possono unirsi il vero e il falso:

ne segue, che si come può per accidente accadere, che falsità si congiunga con tant'imitazione, per non esser veramente state le cose²⁸⁹, secondo che nel [lor] lor verosimile son'imitate; così ancora può dall'altra parte avvenire, che verità si congiunga con essa: potendo alle volte accascare, che qualche cosa veramente sia, ò si faccia, secondo che verosimilmente doveva essere, ò doveva farsi, & in tal caso vien per accidente ad imitarsi il vero²⁹⁰

Nella postilla al passo immediatamente successivo Tasso sintetizza il pensiero di Piccolomini come segue: «p(e)r accid(e)nte il / vero, e 'l / falso può / divenir / soggetto / de la poesia»²⁹¹, e, a seguire: «più spesso / il falso / ch'il vero / si trova / ne la / imit(ati)on poetica»²⁹².

Attraverso la metafora dell'opera-orbita nelle *Annotationes* all'arte poetica di Orazio, Piccolomini, come già evidenziato, opera una netta distinzione tra l'opera del poeta e quella del semplice traduttore. Nelle *Annotazioni* all'*Arte Poetica* di Aristotele è rimarcata, invece, la distinzione tra il poeta e lo storico a partire proprio dal principio di verosimiglianza. Nella cinquantaduesima particella²⁹³ si definisce vera opera d'arte quella che non si basa su storie veramente accadute ma su quelle che «sono in se possibili secondo il verosimile, ò secondo 'l necessario»²⁹⁴. La differenza tra lo storico e il poeta non risiede quindi in una distinzione tra prosa e poesia, ma nella materia trattata: lo storico «dice, e pone le cose che avvenute sono», il poeta 'dice e pone' quelle «quali dovrebbero'esser'accadute»²⁹⁵. Tasso appone numerose

²⁸⁹ Tasso appone sottolineature interlineari fino a questo punto e in margine annota: «L'imit(ati)one / può esser / vera, et / falsa».

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 179. Postilla a Proemio, 6r 5-11.

²⁹² *ivi*, 6r 32-40.

²⁹³ Piccolomini, *Annotazioni*, 137, 2-12 (in *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 317) in cui si commenta *Poetica*, IX, 1451a 37-1451b 11.

²⁹⁴ *Ibidem*. Sullo stesso argomento Piccolomini ritorna nella particella LXXXIX (*Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 251, 24-31) che Tasso postilla come segue: «contra volgari. et / tragedie et epici fintj / che non si possi[a]n fare / alla .54. l'istesso et il / testo 53» (*ivi*, p. 380). Cfr. anche *Annotazioni*, particella CXXXIV (*ivi*, p. 320, 17-20) che Tasso postilla come segue: «il falso non esser / la ma(ter)ia della Poesi- / a» (*ivi*, p. 509).

²⁹⁵ Piccolomini, *Annotazioni*, 137, 2-12. Un'altra postilla tassiana che evidenzia la differenza tra storia e poesia («differenza tra la / historia, e la Po- / esia») si trova a margine della Particella LXXX (*Piccolomini, Annotazioni*, cit., p. 227, 16-25. Cfr. *Torquato Tasso, Postille*, cit., pp. 360-361).

segnalature e segni a margine nel corso di tutta la *particula*²⁹⁶. Il tema, caro a Tasso, è uno dei punti cardine dei *Discorsi*: la differenza tra poesia e storia, scrive Tasso, non è dettata dal verso «come dice Aristotele (perchè facendosi in versi l'istoria d'Erodoto non sarebbe meno istoria), ma è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state avendo riguardo più tosto all'universale che alla verità dei particolari»²⁹⁷.

Tornando alle *Annotazioni*, per quanto attiene alla tragedia *strictu sensu*, Piccolomini accoglie parzialmente il pensiero di Robortello asserendo che la teoria secondo cui il poeta tragico deve dire cose «non secondo che sono state, ma con fingerle che state dovrebbero essere»²⁹⁸ sia da limitare ai soli episodi²⁹⁹ «nei quali possa il poeta fingere; ma non già rispetto alla primaria azione, ch'egli prende da prima ad imitare; nella quale egli dà seguir' il vero». Invece, la volontà di Robortello di estendere la finzione alla costruzione dell'intera favola è da condannare: «questo parere del Robortello giudico io così atto ad esser da chi si voglia conosciuto per non ragionevole, ch'io non voglio affatigarmi in confutarlo».

Summa summarum, nonostante l'opposizione netta alle teorie di Robortello, la posizione di Piccolomini in seno al tema della finzione in poesia è piuttosto moderata e questo gli varrà, come sarà a breve dimostrato, un giudizio non del tutto positivo nei *Discorsi* tassiani e, più genericamente, le critiche da parte di molti trattatisti e commentatori dell'*Arte Poetica*.

²⁹⁶ Tasso annota con la postilla: «Q(aestio)» (ivi, cit., p. 317).

²⁹⁷ Tasso, *Discorsi...*, cit., p. 317.

²⁹⁸ Piccolomini, *Annotazioni*, particella 52, p. 104, 12-18. In *Torquato Tasso, Postille...*, cit., p. 318.

²⁹⁹ Per Tasso bisogna fare una distinzione tra episodi nelle tragedie ed episodi nell'epopea. La tragedia sebbene ami molto «la subita e inopinata mutazion delle cose, le desidera nondimeno semplici e uniformi, e schiva la varietà degli episodii» (*Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 38). Se la varietà degli episodi è schivata in tragedia, come già altrove analizzato, per l'epico è invece una caratteristica lodevole e anzi, necessaria. Nella distinzione tra favole episodiche e episodi Tasso asserisce, sulla base di Aristotele, che le favole episodiche devono essere evitate. Queste ultime, infatti, presentano episodi «intersiti fuor del verisimile e male congiunti con la favola e fra loro medesimi e in somma vani e oziosi e nulla operanti all'interno della favola» (*Discorsi dell'arte poetica...*, cit., p. 39). La varietà degli episodi, invece, è lodevole quando non corrompe l'unità della favola, e non genera confusione. Tasso, pertanto, difende, come già altrove evidenziato, il concetto dell'unità mista.

3.3. NICOLÒ ROSSI

Nei suoi *Discorsi intorno alla tragedia* (1590)³⁰⁰ Rossi, dopo un primo capitolo dal titolo *Della origine et accrescimento della tragedia et in qual maniera di versi si dee scrivere*³⁰¹, dedica un'ampia sezione al tema oggetto della nostra indagine (*Se sia necessario al tragico poeta trarre la azione, che si prende ad imitare, dalla istoria; e dei nomi delle persone tragiche*³⁰²) nella quale, fin dalle prime righe, esprime la netta opposizione alle teorie di "alcuni uomini dottissimi" che, come Ariosti, difendono le opere d'argomento nuovo. Secondo Rossi costoro «non intendono, oltre le cose finte, essere imitazione alcuna»³⁰³.

Date queste premesse è facile dedurre che il nodo della polemica ruoti interamente attorno al tema "favola nota contro favola nuova": la commedia deve avere argomento finto, la tragedia, invece, deve «prendere azione o vero tolta dalla istoria o vero dalla fama comune che di quella sia pubblicata».³⁰⁴ D'altra parte, l'azione imitata deve tendere al verisimile «sia ella vera o finta»: se vera, l'azione descritta dal poeta diverge rispetto a quella descritta dallo storico perchè il poeta la descrive non come è realmente avvenuta ma come sarebbe potuta avvenire, secondo verisimiglianza. Infatti, com'è noto, lo storico s'attiene al particolare, il poeta, invece, più vicino al filosofo che allo storico, tende all'universale.

Fatta la distinzione tra vero e verisimile, Rossi affronta il tema degli effetti meravigliosi in poesia: essi, sulla stessa linea di Robortello³⁰⁵, sono ammessi solo parzialmente. Il poeta deve tenere "ferma" l'azione principale e solo nelle "altre circostanze" (e per circostanze si intendano gli episodi) può allontanarsi dal vero introducendo «episodii e maraviglie» al fine di rendere il componimento «dilettevole e maraviglioso». Molti esempi famosi sostengono la tesi appena esposta: l'Iliade, la Tebaide e, tra le opere del Cinquecento, *l'Italia liberata dai Goti* e la *Gerusalemme* di cui sono paradigmatici i seguenti versi:

se intesso freggi al ver, se adorno in parte

³⁰⁰ ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, in WEINBERG, *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, Laterza 1974, IV, pp. 59-120.

³⁰¹ Ivi, pp. 63-67.

³⁰² Ivi, pp. 68-72.

³⁰³ Ivi, p. 69.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Robortello, *Explicationes*: «E se pure accaggia al poeta dire cose state fatte, niente meno è poeta, perciò che, delle cose state fatte, niente vieta alcune cose essere tali quali è verisimile che debbano essere state fatte e possibili ad essere state fatte, secondo la quale cosa di esse cose è poeta» (traduzione di Rossi, in *Discorsi*, cit., p. 70).

d'altri diletta, che de' tuoi le carte³⁰⁶

Dopo avere delineato i confini tra il genere storico e quello poetico e dopo avere stabilito il posto che il meraviglioso deve occupare in poesia, Rossi procede col mettere in discussione le tesi portate avanti dai suoi avversari. In primo luogo, l'elogio che Aristotele muove al *Fiore* d'Agatone³⁰⁷ - quest'ultimo tradizionalmente è assunto a prova della 'bontà' delle favole finte (Ariosti *docet*) - è messo in discussione da Rossi attraverso un'argomentazione a dir poco fantasiosa: Aristotele avrebbe appoggiato Agatone non perchè condividesse le favole e i nomi finti del *Fiore*, ma solo in nome dell'affetto che lo legava ad Agatone («trattato da Aristotile con molta umanità, forse per la amicizia che fu tra loro (!)»).³⁰⁸

In secondo luogo, l'allontanamento dalla verità da parte d'importanti tragediografi (come Eschilo con il *Prometeo* ed Euripide con l'*Elena*) è solo apparente: la favola principale, secondo Rossi, resterebbe inalterata. Infatti, come già dimostrato attraverso la distinzione del vero dal verisimile, per Rossi è lecito che il poeta alteri, anche pesantemente, i particolari (ovvero gli episodi). Oltre all'esempio dell' εἰδωλον di Elena (variazione ripresa dalla palinodia stesicorea) a cui implicitamente Rossi fa riferimento, tra gli altri esempi vengono riportati i casi di Didone e Penelope, personaggi manipolati e stravolti dalla mano del poeta.³⁰⁹

In conclusione, il poeta potrebbe creare *ex novo* un soggetto tragico, nessuno glielo vieterebbe - non esiste, infatti, alcun esplicito veto da parte di Aristotele - eppure, per le ragioni già esposte, per Rossi resta più lodevole il poeta che prenda il "soggetto" della tragedia «vero e tratto dalla istoria». ³¹⁰

³⁰⁶ Cfr. Rossi, *Discorsi*, p. 70. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Canto I, II, vv.7-8. Altrettanto importante risulta lo stralcio d'epistola inviata da Tasso a Orazio Lombardelli nel quale l'autore della *Gerusalemme* afferma di avere "accresciuto poeticamente" le vicende e gli "impedimenti" che resero lunga la guerra tra cristiani e pagani. (Rossi, *Discorsi...*, cit., p. 70).

³⁰⁷ Aristotele, *Poetica*, cit., 9, 1951b, 19-21, p. 146: « οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἡ δύο τῶν γινωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ » («Tuttavia anche in alcune tragedie ci sono uno o due nomi noti, mentre gli altri sono inventati; in altre poi non ve n'è alcuno, come per esempio nell'*Anthos* di Agatone») e più oltre scrive «non si deve pertanto cercar di mantenere ad ogni costo i racconti tramandati, assunti ad argomento delle tragedie; sarebbe anche ridicolo cercare questo, dal momento che quel che è noto è noto a pochi, ma ugualmente piace a tutti»).

³⁰⁸ *ivi*, p. 71.

³⁰⁹ «come Virgilio nell'amor di Didone, la quale, come è scritto da Ausonio in un suo epigramma fu castissima donna, et Omero in Penelope, la quale dicono essere stata meretrice» (*ibidem*).

³¹⁰ *Ibidem*.

3.4. GABRIELE ZINANO

Da quando esposto, è possibile collocare gli autori sinora indagati in due “schieramenti”: Orazio Ariosti contro Piccolomini-Rossi-Tasso. Di schieramenti e di metafore belliche si parla, infatti, fin dall'*incipit* del *Discorso della tragedia* di Zinano³¹¹ (1590), a riprova del grande interesse che questo tema (favole note contro favole nuove) ha rivestito per il drammaturgo emiliano. Impossibile una conciliazione tra le due parti:

Io veggio nelle più illustri scuole guerreggiar di famosi scrittori due famose squadre, et esser tale d'argomenti incominciata battaglia, ch'io non vi so vedere nascer già mai la pace se non con sanguinosa vittoria. L'una parte è in due fazioni divisa, de' quali l'una ostinata argomenta che non possa farsi perfetta tragedia se non tratta da vero successo, l'altra se non ha veri nomi. Ma la parte a lei contraria afferma che quella tragedia sia più degna di lode che, avendo la favola finta e finti i nomi, tutta dall'invenzione dello scrittore dipende. Sin qui non si vede alcuno che tra le due parti si metta e gli animi adirati riconciliar s'affatichi³¹²

Tra i «letterati guerrieri nella contesa della vera e della finta tragedia»³¹³ Zinano si pone su posizioni ancora più innovative rispetto alle teorie, già analizzate, di Orazio Ariosti. Il trattato si concentra interamente sulla questione del vero e del falso (le ultime pagine sono dedicate, invece, al dibattito tra nomi veri e nomi falsi in tragedia³¹⁴). La difesa delle favole finte è condotta da Zinano in modo serrato, passando in rassegna, punto per punto, le tesi dei suoi avversari al fine di demolirle. Talora, le ragioni addotte da Zinano sembrano forzate, poco convincenti, nonostante lo stile ricco di artifici retorici e il frequente ricorso all'autorità degli antichi.

La prima tesi, cavallo di battaglia dei difensori della favola d'argomento noto, si basa sul fine proprio della tragedia (muovere “la compassione et il terrore”): quanto maggiore è il grado di “detti affetti” suscitati sul pubblico, tanto maggiore sarà il grado di perfezione della tragedia stessa, trovandosi «più al suo fine vicina».

³¹¹ Zinano, *Discorso della tragedia*, in WEINBERG, *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, cit., pp. 123-139.

³¹² Ivi, p. 123.

³¹³ Ivi, p. 139.

³¹⁴ Cfr. Ivi pp. 134-139 (§22-29). Si veda altresì dei *Discorsi intorno alla tragedia* di Rossi il capitolo *Se sia necessario al tragico poeta trarre la azione, che si prende ad imitare, dalla istoria; e dei nomi delle persone tragiche*, cit., pp. 68-72. Sul problema dei nomi in tragedia risulta di particolare interesse il saggio di L. TERRUSI, *I nomi in tragedia nel dibattito rinascimentale*, in «Italianistica» XLII, 3, 2013, pp.197-206.

Contro questa tesi Zinano replica affermando che il fine della tragedia è piuttosto quello di «purgar gli animi, non di far quei movimenti»³¹⁵: misericordia e terrore sono da considerarsi, infatti, «mezzi» e non «fini». Partendo da questo assunto, la dimostrazione è svolta con lucida consequenzialità: le azioni, com'è noto, possono dividersi in tre gradi: credute finte, credute vere³¹⁶, credute nè finte nè vere. Al vertice di questa gerarchia solitamente sono collocate le tragedie d'argomento vero (come le *Annotazioni* piccolominiane e le argometazioni di Rossi dimostrano). Zinano stravolge questo assunto:

1) come tre sono i gradi della cognizione, altrettanti saranno i gradi della compassione e del terrore «cui daremo il nome di picciolo, di mezzano, e di grande»³¹⁷.

2) Il grande, com'è facilmente arguibile, nasce quando le azioni rappresentate sono credute vere. Ne consegue che la tragedia più alta, dovendo avere il grado più alto di compassione e di terrore, coincida con la tragedia d'argomento vero.

3) Zinano smonta la tesi esposta nel punto precedente, attraverso la teoria del diletto: «se il fine della poesia è il diletto, e se la tragedia è poesia, bisogna che la tragedia diletta, altrimenti poesia non sarebbe»³¹⁸. Limitatamente al genere tragico, il diletto (che è il fine della tragedia) deve essere raggiunto attraverso la compassione e il terrore (essendo questi ultimi i mezzi e non i fini del genere tragico). Il diletto conseguito per mezzo del terrore e della compassione - «in mezzo il pianto et in mezzo i sospiri» - avviene attraverso l'imitazione di cose orribili³¹⁹. A questo punto dell'indagine, bisogna analizzare la natura di ciò che si rappresenta: solo le vicende orribili di personaggi di pura invenzione possono arrecare diletto. Pertanto - posto che l'imitazione dei casi orribili è finta - la tragedia migliore risulta essere quella d'argomento finto. Al contrario, imitando cose vere la tragedia perderebbe il suo fine, ovvero il diletto:

se [la tragedia] finta non fosse, come potria dilettere in quell'estrema passione che s'ha dalle cose vere? s'altri a voi narrerà - che tigrì già non sete - di vero re la morte, potrete voi quinci trarne diletto?³²⁰

³¹⁵ Zinano, *Discorso della tragedia...*, cit., p. 124.

³¹⁶ Anche Piccolomini e Tasso operano la stessa gerarchia. Cfr. rispettivamente, *Annotazioni...*, cit., p. 149, 34-40 e 150, 1 (che Tasso riassume nella postilla: «in tre maniere sono / le cose accettate dal- / l'intelletto nostro», in *Tasso, postille...*, cit., p. 327) e 150, 4-40.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Ivi, pp. 124-125.

³¹⁹ A sostegno della sua tesi Zinano cita l'epigramma di Celio Calcagnini: «sunt quaedam formosa, adeo deformia si sint / et tunc cum multum displicuere, placent» (ivi, p. 125).

³²⁰ Ivi, p. 125.

Sarebbe irragionevole, dunque, provare diletto per avvenimenti orribili accaduti a re o principi realmente esistiti, e, «il piacere del male» come scrive Mastrocola «vien messo qui in discussione: a differenza della visione cinica del Trissino³²¹, qui gli uomini non sono reputati tigri, e a loro deve essere riservato non il vero nella sua terribile evidenza, ma la lontananza dilettevole del verosimile»³²². Per quanto riguarda il verisimile la teoria di Zinano è alquanto sofisticata. Egli procede con un ragionamento pieno di artifici retorici: un doppio sillogismo e una serie incalzante di domande retoriche.

Ma se la poesia è imitazione, imitazione ancora deve esser la tragedia: se la poetica imitazione è di cose finte, di cose finte deve ancora esser fatta la tragedia, e per conseguenza esser finta. Se il proprio della poesia è la verisimiglianza e non la verità, perchè far la verità soggetto della tragedia? se il poeta acquista quel nome (non miro all'etimologia) dalla invenzione, se l'invenzione è di cose finte, perchè obligar il tragico a cose vere?³²³

³²¹ A me non risulta che il Trissino abbia sull'argomento una visione cinica, come il seguente passo della *Quinta divisione* dimostra: «convien cercare nomi veri et azioni vere di persone notabili et illustri. Perciò che nelle tragedie si pongono nomi veri e vere azioni, chè queste tali hanno più persuasione. Perciò che quello che è possibile agevolmente si persuade, e la cosa che è stata fatta manifestamente è possibile; chè s'ella non fosse possibile non sarebbe stata fatta. Ma quella che non è stata fatta non si crede agevolmente possibile. Nientedimanco, in alcune tragedie si pigliano due o tre nomi veri solamente, e gli altri poi si fingono, et Aristotele dice che Agatone [...] finse nomi e azioni. Nè per quello restette di dilettere [...] Basta che Aiace uccidesse se stesso, e che Oreste uccidesse Clitemnestra sua madre, et Alcmeone Erifile, e che Polissena fosse morta sopra la sepoltura di Achille, e simili; ma non importa poi se'l modo e le altre circostanzie sono finte dal poeta. Perciò che al poeta non si appartiene il dire come furono fatte le cose, ma come si dovevano fare, o come è verisimile o possibile o necessario che si facessero». (Trissino, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica* (ca. 1549), in Weinberg, *Trattati di Poetica e di retorica...*, cit., pp. 19-20). Inoltre Zinano non parla di indurre a commozione il pubblico attraverso la "terribile evidenza del vero" (cit. Mastrocola). Le ragioni di Zinano poggiano, invece, su ben altre argomentazioni: «Questo Aristotele conosciuto, lasciò precetto che sopra persone o innocenti o scellerate non si facesse cader la miseria, perchè s'ad un estremo si piegasse, si destariano altri affetti et indarno saria la fatica di far commover gli animi a compassione et a terrore. Stando così la cosa, certo è che ogni uno che oda una tragedia tratta dal vero, subito che comincia a sospettar di non fedele narrazione, che il poeta non potrà fuggire, s'occuparà in pensare alla verità o alla variazione del narrante o a far altre simili operazioni, se sono tanto naturali che non ponno non farsi. Or in questo occupati come si moveranno? Ma quelli che non la sapranno, essendo loro la favola tale quale se fosse finta, saranno forse mossi convenevolmente? Non certo, perchè, se ben sarà loro tale favola quale saria la finta, non sarà però tale in quanto ben espressa» (ivi, p.133).

³²² MASTROCOLA, *L'idea del tragico, teorie della tragedia nel Cinquecento*. Rubbettino, Catanzaro 1998, pp. 115-116.

³²³ Zinano, *Discorso della tragedia*, cit., p. 129.

Da quanto appena argomentato, posto che è proprio della poesia la verisimiglianza e non la verità e posto che l'invenzione debba rivolgersi sempre ad azioni finte, ne consegue che il binomio poesia-storia è affrontato da un angolo prospettico diverso rispetto a quanto dimostrato attraverso i trattati di Piccolomini e Rossi; se la storia narra le cose come sono realmente accadute e la poesia come invece «esser dovrebbero», non esiste possibilità di conciliazione: o si scrive il vero (e si fa storia) o si scrive il falso (e si fa poesia). La teoria degli episodi finti "incastonati" all'interno di una favola rigorosamente vera (con personaggi principali veri e non d'invenzione) è una teoria poco probante per Zinano. In conclusione, il verisimile deve di necessità coincidere con la finzione. Tutti i casi "intermedi" e "moderati" sono rigorosamente esclusi (in opposizione alle teorie di Rossi e Piccolomini):

Direte che se non fossero avvenuti i casi, che non sarieno verisimili? che mancando del verisimile non sarien degni di tragedia? che però i casi venuti siano necessari? risponderemo che verisimili sono tutte le cose possibili, che tutto quel ch'è possibile non è avvenuto, e che però alcuna cosa senza essere accaduta può esser verisimile [...] Il vero si intende in due modi in atto e in potenza. Il verisimile della poesia è simile al vero ma al vero in potenza, ove al vero in atto è simile il verisimile dell'istoria; onde è assai chiarito come senza il vostro vero possa stare il verisimile della poesia³²⁴.

In conclusione, l'approccio di Zinano alla *Poetica* aristotelica appare a tratti artificioso sia per l'abbondanza degli accorgimenti retorici utilizzati che rendono l'intera trattazione ampollosa, sia per le argomentazioni eccessivamente ricercate a commento del testo dello Stagirita. D'altro canto, dopo oltre un quarantennio di commenti, annotazioni e volgarizzamenti della *Poetica* aristotelica (nel caso specifico, Trissino, Giraldi Cinzio e Speroni hanno aperto per primi il dibattito sulla battaglia "vero e nuovo in tragedia"), la ricerca di nuove argomentazioni ha indotto gli ultimi epigoni della *fin de siècle* a seguire schemi sempre più artefatti.

³²⁴ *ivi*, p. 130.

3.5. TORQUATO TASSO

Com'è facile arguire dalle postille alle *Annotazioni* piccolominiane, già analizzate nei paragrafi precedenti, la posizione di Tasso, in merito al tema 'favole d'argomento finto e favole d'argomento nuovo', si mostra molto distante dalla linea "Ariosti-Zinano" e certo più vicina rispetto a quella "Piccolomini-Rossi."

Nel primo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*, infatti, trattando "di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico», sono riprese tutte le argomentazioni finora analizzate (sia attraverso Rossi sia attraverso Zinano): in modo apodittico si afferma che il poeta, nella scelta tra favola d'invenzione e favola "tolta" dalla storia, deve optare per la seconda³²⁵. Le ragioni di questa scelta possono schematizzarsi in quattro punti.

1) L'epico deve ricercare il verisimile: «non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posterì con l'aiuto d'alcuna istoria»³²⁶. Infatti, è inconcepibile pensare che i "successi grandi" restino oscuri³²⁷.

Alla luce di quanto esposto, non è inessenziale una riflessione: il concetto di verisimile, al punto della nostra dissertazione, è utilizzato sia da Zinano che da Tasso con la stessa accezione, eppure, Zinano - come evidenziato nel paragrafo precedente - utilizza tale teoria come 'arma' a difesa della superiorità della favola d'invenzione su quella d'argomento noto, Tasso, invece, a difesa delle ragioni opposte³²⁸.

³²⁵ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica...cit.*, I, p. 4: «la materia [...] o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudizio, che dall'istoria si prenda». Come ha evidenziato Baldassarri, già all'interno del primo libro dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* Tasso riserva ampio spazio al dibattito attorno all'«autorità dell'istoria» all'interno del poema: «all'altezza dei *Discorsi* giovanili, esso rappresenta indubbiamente il risultato dell'estensione all'epica di una norma aristotelica concernente la tragedia e fondata sulla necessità del *πιθάνον* («i successi grandi non possono esser incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomentano gli uomini la loro falsità qui il distacco dal Giraldo, che arbitrariamente assumeva da Aristotele una sorta di autorizzazione a ricercare la «novità» della favola anche nella tragedia, appare indubbiamente nettissimo» (Baldassarri, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica del tasso...*, cit., p. 10).

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ Sullo stesso tema cfr. Piccolomini, *Annotazioni*, p. 145, 21-24, che Tasso postilla come segue: «che i fatti de' prenci- / pi sono noti» (*Tasso, postille*, cit., p. 321).

³²⁸ Sulla stessa posizione di Tasso si colloca Piccolomini: Cfr. *Annotazioni*, particella 53, p. 143, 11-20. Il passo è stato sottolineato da Tasso il quale, sullo stesso argomento, postilla: «compassione eccitata / dalle cose che s'han(n). / no p(er)vere, gran-dis(si)ma» (*Tasso, Postille...*, cit., p. 328). Il riferimento è a *Annotazioni*, LIV, p. 151, 12-19 («ma se dall'altra parte il caso miserabile, che ci venga all'orecchie, sarà di persone à noi già note per notitia, ò dagli

2) Giudicando falsa una materia, perchè non riscontrata in altre fonti, gli uomini non «consentono così facilmente d'esser or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà, d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quella aspettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se' que' medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero».³²⁹ Anche in questo caso s'impone un confronto con la linea seguita prima da Ariosti (1583) e sette anni più tardi da Zinano. Come già dimostrato, Ariosti sunteggia in modo vivido il quadro d'un immaginario pubblico sbalordito per via d'una rappresentazione impeccabile (scene ben allestite e non tavole rudimentali). All'esaltazione iniziale segue lo sconcerto alla vista di scene e personaggi fin troppo noti. Il pubblico, pertanto, "tumultuerà" disgustato. Anche per Zinano il diletto è inversamente proporzionale alla storia già nota: solo l'*inventio* di storie del tutto inedite può dilettere il pubblico. Tasso, invece, sostiene la tesi opposta con le stesse argomentazioni addotte da Zinano e Rossi, quando afferma che innanzi a una favola d'argomento nuovo, gli spettatori 'non attendono' (per difetto) allo stesso diletto e alla stessa aspettazione che riservano a una favola giudicata vera.

3) Forte di queste due argomentazioni Tasso conclude il ragionamento affermando che «le azioni illustri, quali sono 'l tragico e l'epico» devono avere un'«opinione di verità» facilmente acquisibile attraverso «l'auttorità dell'istoria».

4) Agatone: Tasso sostiene che le favole finte sono solite piacere al popolo grazie all'elemento di novità che esse apportano, com'è il caso del *Fiore* «e tra noi altri le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto, e le tragiche d'alcuni più moderni»³³⁰.

stesse sensi nostri nata, ò da fama publica, & commun consenso nei nostri animi radicata; in tal caso la compassione in noi s'escitarà gagliarda [...] non solo pequel tempo, che dura la narratione sarà durabil in noi, ma doppo per qualche tempo ancora»). Sulla bassa qualità di tragedie che traggono spunto dalle novelle, quindi da favole finte, come «sopra l'avvenimento di Guiscardo, & di Gismondo» cfr. p. 152, 1-16, che Tasso postilla con «N(ota) N(ota) N(ota)». All'epoca del Tasso, furono scritte ben tre tragedie sul tema suddetto: il *Tancredi* di Razzi (pubblicato a Firenze presso Bartolomeo Sermartelli nel 1569), il *Tancredi* dell'Asinari (stampato a Bergamo, presso Comino Ventura nel 1588) e, infine, il più famoso è il *Tancredi* di Torelli, pubblicato presso gli Innominati di Parma nel 1597. Non è inessenziale dire che per Piccolomini esistono eccezioni: ad esempio, nel *Morgante* di Pulci, nel leggere l'episodio della rotta di Roncisvalle non è possibile «ritener le lacrime». Tasso postilla il passo come segue: «come anco li comovero / le cose finte» (*Postille...*, cit., p. 326).

³²⁹ Ivi, p. 5. Cfr. Aristotele, *Poetica*, IV, 1448b 1.

³³⁰ Tasso, *Disorsi...*, cit., p. 5. Alla posizione non del tutto chiara del Piccolomini circa il riferimento aristotelico ad Agatone, Tasso postilla: «opinione del com(mentatore) / incerta e dubiosa. Vedi sopra a ciò il / testo 94». (*Postille...*, cit., p. 322, il riferimento è a *Annotazioni*, cit., p. 146, 7-12).

Per quanto riguardano le tragedie, è certo che in questo passo Tasso alluda all'*Orbecche* di Giraldo Cinzio³³¹ e, forse, anche alla *Sofonisba* del Trissino.

La Lieber sostiene che Tasso faccia riferimento alla *Sofonisba* sulla base della lettura del commento tassiano alla tragedia del Trissino (scritto sulla pagina di copertina della tragedia). Nel commento suddetto, infatti, Trissino è lodato e biasimato a un tempo: lodato per aver aperto la strada alla tragedia italiana, biasimato per l'incorporamento di un tema di storia romana in forma di tragedia greca³³²:

L'Italia à debito col medesimo d'aver tentata una via alpestre e piena d'inciampi, e d'averla il primo tentata con onore. Se invece di scegliere un argomento di storia Romana, l'avrebbe tratta da la greca, Egli avrebbe plauso e lode massime. Sarebbe allora presso onorevole il rimprovero d'aver vestita la sua tragedia in tutte le sue parti a la maniera de Greci de' gli in tutte le sue cose essendo stato troppo servile imitatore non può apportare a la gloria di Scrittore originale³³³

Sulla base delle *Annotationes* piccolominiane all'*Ars poetica* di Orazio, si è già asserito che ogni opera può allontanarsi dalla sua "orbita" (ovvero dall'opera imitata) attraverso la disposizione, l'elocuzione, l'*inventio* e la variazione degli episodi. Tasso arriva alle stesse conclusioni, affermando che la novità non consiste nel fatto che la materia sia «finta e non più udita»³³⁴ ma nella «novità del nodo e dello scioglimento della favola»³³⁵: tessendo variamente il tema delle favole note (si pensino alle figure di Edipo, Medea e Tieste) già i

³³¹ Sullo stesso tema Cfr. Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 145, 31-38, dove Piccolomini fa esplicito riferimento all'*Orbecche*.

³³² M. LIEBER, *Beispiel für eine "ungerechte" Rezeption? Gian Giorgio Trissino (1478-1550), in Kanonbildung in der Romanistik und in den Nachbarwissenschaften, Romanistisches Kolloquium XIV*, Gunter Narr Verlag Tübingen, a cura di W. DAHMEN, p. 73: «eine globale Beurteilung schrieb er auf das Deckblatt der Tragödie; sie enthält Lob und Tadel gleichermaßen, Lob dafür, den Weg für eine italienische Tragödie geebnet zu haben, Tadel für die Einbettung eines Themas aus der römischen Geschichte in die form der griechischen tragödie». A rigore, anche E. MAZZALI, commentando il passo soprariportato dei *Discorsi*, era già arrivato alla stessa conclusione della Lieber, quando scrive che Tasso, oltre a fare un sicuro riferimento all'*Orbecche*, probabilmente si riferisce anche «alla *Sofonisba* del Trissino, troppo greca per essere una rappresentazione verisimile del costume romano» (TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano 1959, nota 1, p. 352).

³³³ TRISSINO, *La Sofonisba di G. Trissino con note di Torquato Tasso*, a cura di Franco Paglierani, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1969. Il commento è riportato, con scrittura autografa del Tasso nella pagina immediatamente precedente la lettera dedicatoria a papa Leone X.

³³⁴ Tasso, *Discorsi...*, cit., I, p. 5.

³³⁵ *Ibidem*.

tragediografi dell'antichità classica «di commune proprio e di vecchio novo il facevano»³³⁶.

Nel secondo libro dei *Discorsi del poema eroico*, si passano brevemente in rassegna le posizioni contrarie alla tesi appena esposta. Per Tasso, infatti, Robortello è completamente fuori strada nell'«assegnar al poema per materia il falso»³³⁷ e nell'aver attribuito alla Sofistica il verisimile e alla poesia il meraviglioso e il falso. Il falso sarebbe, invece, materia del sofista «il quale s'affatica intorno a quel che non è»³³⁸. A riprova di quanto argomentato, nelle postille alle *Annotazioni* Tasso appone sottolineature ai passi in cui Piccolomini prende le distanze da Robortello sul concetto di falso in poesia. A rigore, per Piccolomini il vero poetico «è conversione del vero col verisimile [...]. Dire il vero o il falso è cosa al poeta accidentale “onde nasce che più spesso il falso ch'il vero si truovi nell'imitazion poetica”»³³⁹.

Alla luce di quanto dimostrato, non stupisce il fatto che Tasso, nei *Discorsi*, prenda le distanze dalla posizione del filosofo senese, liquidando il suo pensiero come segue: «Dunque poco meno errò monsignor Alessandro Piccolomini, volendo che il soggetto del poema sia piuttosto il falso che il vero»³⁴⁰.

Dopo l'attacco a Piccolomini, Tasso critica la distinzione, operata dal Mazzoni³⁴¹, tra imitazione icastica e fantastica. Per Mazzoni³⁴² la forma

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Tasso, *Discorsi...*, cit., p. 86. Sulla stessa linea, come si è già evidenziato, si è posto Piccolomini. (Cfr., *Annotazioni...*, cit., proemio) letto e postillato da Tasso.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Mazzali, *Prose...*, cit., n.2, p. 524.

³⁴⁰ Tasso, *Discorsi...*, cit., p. 86. Su questo argomento, Baldassarri, scrive: «va detto insomma che, nel contrattacco della linea aristotelica “ortodossa” contro le interpretazioni “eretiche” della *Poetica* (memorabili in tal senso le *Annotazioni* di Piccolomini, costantemente in polemica contro «taluni spositori in lingua nostra» facilmente identificabili), il Tasso non si tiene certo nelle ultime file» (Baldassarri, *Introduzione all'arte poetica del Tasso*, cit., p. 11).

³⁴¹ «Sul testo pressochè compiuto del secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* il Tasso interviene dopo il 1591 inserendo una lunga giunta di confutazione delle tesi sostenute da Iacopo Mazzoni nella sua *Difesa di Dante* che era stata stampata a Cesena, presso Bartolomeo Raverii, nel 1587. L'intervento ha il 1591 come termine *post quem* perchè il Mazzoni è citato accanto a Gregorio Comanini, il cui *Figino* (che nella *Difesa* è largamente debitore) apparve in quell'anno a Mantova presso Osanna. La giunta, di cui si conserva l'autografo [...] rappresenta la più compiuta presa di posizione dottrinale del Tasso maturo e indirettamente conferisce peculiare valore all'opera del Mazzoni, il solo libro con il quale il Tasso sentì la necessità di discutere dopo le polemiche con il Castelvetro, con il Patrizi e con gli Accademici della Crusca» (*Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in «Aevum», Anno 59, Fasc. 3, settembre-dicembre 1985, pp. 433). Sul Mazzoni cfr. B. T. Sozzi, B. Tasso e Iacopo Mazzoni, in *Studi sul Tasso*, Pisa 1954.

³⁴² Cfr. J. MAZZONI, *Della difesa della Commedia di Dante, distinta in sette libri*, Cesena B. Raverio, 1587.

perfetta di poesia è quella basata sull'imitazione «delle cose che non sono»³⁴³, riponendo quest'ultima «sotto la facoltà sofistica di cui è soggetto il falso»³⁴⁴. L'opposizione di Tasso è netta³⁴⁵. Stando ai *Discorsi*, infatti, il sofista - sulla base della *Topica* aristotelica e dei *Commenti* di Alessandro d'Afrodisia - non tiene conto del probabile, ma del probabile apparente. Inoltre, la retorica ha per oggetto il falso in quanto probabile, la poesia, invece, si distingue dalla sofistica e dalla retorica avendo per oggetto il probabile in quanto verisimile.

Tornando all'oggetto della presente indagine, per le tragedie d'argomento finto cadrebbe «l'obbligo di quelle medesime regole che ha la tragedia d'argomento vero»:³⁴⁶ l'unità della favola come elemento necessario e il terrore e la compassione come fine³⁴⁷.

La caduta delle due regole sopraddette sarebbe inconveniente: è irragionevole eliminare quegli elementi (terrore, compassione e l'unità della favola) che costituiscono l'anima stessa del genere tragico³⁴⁸.

Tirando le somme, Tasso limita lo spazio d'invenzione agli episodi nuovi trasposti all'interno della favola, alla testura dei nodi e alle soluzioni (lo scioglimento). Di converso, un poeta che *avviluppi e distrighi* una materia «in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto», non potrà dirsi autore di poemi nuovi, neppure se finte siano le persone o l'argomento. La polemica è rivolta ad alcune tragedie moderne (Cinzio ne rappresenta l'esempio paradigmatico) in cui la materia e i nomi sono d'invenzione ma «il groppo è così tessuto e così snodato come presso gli antichi Greci si ritrova, sì che non vi è nè l'auttorità che porta seco l'istoria, nè la novità che par che rechi la finzione».³⁴⁹

In conclusione, per il genere illustre (tragedia ed epopea) la favola deve essere mutuata dalla storia con un'importante distinzione: sono da escludere sia gli avvenimenti «de' tempi remotissimi» - troppo distanti dal sentire del pubblico - sia quelli accaduti in epoca moderna che «togliono quasi in tutto la licenza di fingere»³⁵⁰. Risultano, pertanto, ottimali «l'istorie de' tempi nè molto moderni nè molto remoti» sia perchè i costumi non divergono troppo

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.

³⁴⁶ Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 132.

³⁴⁷ cfr. *Ibidem*.

³⁴⁸ «Onde nè l'unità della favola sarebbe in lei necessaria, nè 'l movere terrore e la compassione sarebbe il suo fine. Ma questo, senza alcun dubbio, sarebbe inconveniente; inconveniente dunque sarebbe ancora che la finzione o verità dell'argomento fosse differenza specifica» (*Discorsi del poema eroico*, cit. p. 132).

³⁴⁹ *Ivi*, p. 6.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 10

da quelli moderni, sia perchè «la memoria di quell'età non è sì fresca che, dicendosi alcuna menzogna, paia impudenza»³⁵¹.

Da qui si comprende la scelta di ambientare il *Torrismondo* in paesi lontanissimi: il poeta, infatti, dovendo «schivar gli argomenti finti»³⁵² nelle tragedie ambientate in «paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica»³⁵³ -, può svicolare il problema ambientando gli avvenimenti «fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti»: tra le genti di Gothia, di Norveggia, di Svevia e d'Islanda e dell'Indie Orientali o nei «paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole»³⁵⁴ è possibile prendere la materia senza togliere autorità alla favola.

In ultimo, anche Zinano nel suo *Discorso della tragedia* (scritto tre anni più tardi l'uscita del *Torrismondo*) con ogni verosimiglianza fa riferimento alla tragedia tassiana quando, sulla scelta dei luoghi e dei tempi in cui ambientare la favola tragica, porta come esempio gli estremi confini del Settentrione. Zinano però conduce il suo ragionamento su sentieri opposti rispetto a quelli percorsi da Tasso, estendendo anche ai paesi vicini, oltre che a quelli lontani, la convenevolezza di ambientarvi favole finte:

Insomma perchè dire che le finte non son verisimili perchè non è verisimile che i casi reali non si sappiano? quanti casi reali sono che a' più saggi ignoti sono? chi sa in queste nostre parti l'azioni de' principi di Persia, o quelle del Tartaro, e dei re dell'India, o quelle della China, dell'Etiopia e dell'America? L'azioni de' principi del Settentrione e di Scozia e d'altri tali, o non passano o passano in oscuro alle nostre orecchie, e sono della nostra fede e della nostra Europa; e crederemo noi che sia non verisimile presupporre ignotizia d'azioni e di nomi di principi più strani, di fede diversa e per molti anni morti? [...]. Onde potrà il tragico e de' paesi finti e de' paesi lontani e de' vicini eleggersi finti e darli finte azioni, purchè tanto dalla memoria degli uomini s'allontani che la finzione non appari.³⁵⁵

³⁵¹ *Ibidem*. Limitatamente al poema epico è preferibile il soggetto «tratto da istoria di religione vera, ma non si sacra che sia immutabile».

³⁵² Tasso, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 109.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Zinano, *Discorso intorno della tragedia...*, cit., p. 131.

3.6. TRA TASSO E CASTELVETRO

Come ha osservato Spingarn, Dacier – fedelissimo al testo aristotelico – rimprovera Castelvetro per non conoscere affatto nè «il teatro, nè i caratteri, nè le passioni, nè il metodo di Aristotile e si applica piuttosto a contraddirlo che a spiegarlo»³⁵⁶. Quella che Dacier chiama “ignoranza”, coincide invece con la spiccata libertà di pensiero dell’autore della *Poetica vulgarizzata* il quale, per nulla acquiescente al dettato aristotelico, assume talora un atteggiamento apertamente critico nei confronti del modello³⁵⁷. Tale atteggiamento si giustifica a partire dalla provvisorietà e dall’incoerenza interna al testo. Il problema filologico della *Poetica*, scrive, infatti, Baldassarri:

Veniva così a spostarsi strettamente con quello esegetico; è abbastanza sintomatico in tal senso che, nonostante le ironie del Robortello e le resistenze della linea «ortodossa» in genere, proprio sulla base del presunto riconoscimento della provvisorietà e dell’incoerenza interna del testo aristotelico si fondasse quella paradossale identificazione della *Poetica* con una semplice raccolta di appunti personali di Aristotele che - estrema *outrance* filologica ed esegetica insieme – permetterà molti anni dopo al Castelvetro di avanzare precisi diritti non già di semplice interprete ma di teorico di arte poetica pronto a integrare e magari a correggere le tesi aristoteliche³⁵⁸.

Il suddetto atteggiamento, mirante a considerare la *Poetica* passibile di confutazione, porta Tasso a polemizzare fino alle ultime fasi contro Castelvetro e i ‘castelvetrici’.

Relativamente al binomio poesia-storia, Tasso affronta la questione già a partire dagli *Estratti dalla Poetica del Castelvetro* (dove si evidenzia «un grado assai più ampio di autonomia rispetto alle consuetudini del Tasso postillatore»³⁵⁹). Infatti, è già possibile leggere in una lettera inviata a Scipione Gonzaga nel luglio 1975 quanto segue:

³⁵⁶ Il riferimento è a A. DARCIER, *La Poétique d’Aristote, contenant les Regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie*, a Paris chez Claude Barbin, au Palais. MDCXCII, avec privilege du roy., 1962, p. XVII E XVIII: «Il ne connoit pas ni le theatre, ni les passions, ni les caracteres; il n’entend ni les raisons, ni la methode d’Aristote, et il cherche bien plus à le contredire qu’à l’expliquer. [...] Comme le Thersite d’Homere il parle sans mesure, et déclare la guerre à tout ce qui est beau. Il ne laisse pas de dire quelquefois de bonne choses, mais elles ne valent pas le temps qu’on perd à les chercher».

³⁵⁷ Cfr. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento...*, cit., p. 71-72.

³⁵⁸ Baldassarri, *Introduzione ai Discorsi dell’arte poetica del Tasso...*, cit., p. 10.

³⁵⁹ Baldassarri, *Gli estratti dalla poetica del Castelvetro...*, cit., p. 74.

Segnerò nella *Poetica* del Castelvetro tutti i luoghi ove si parla dell'istoria e de la fama, ne' quali egli attribuisce loro più che non fo io³⁶⁰

Uno dei precetti su cui ruota il pensiero di Castelvetro è la necessità di comporre un poema che abbia per materia la storia e che sia quindi fondato sul particolare e non sull'universale.

Tasso - com'è logico desumere da quanto sinora argomentato - nega il postulato della precedenza della storia sulla poesia, com'è arguibile, altresì, dai seguenti passi mutuati dagli *Estratti*:

- Se la materia del poema fusse quella dell'istoria, sarebbe quell'istessa, e perciò non sarebbe simile. Rispondi tu a questa. Oltre di ciò il poeta non ne meriterebbe lode, perchè non si sarebbe fatigato a trovarla. Questa è miglior ragione³⁶¹.
- Non è conveniente scrivere poema di quelle cose intorno a i particolari delle quali è stata scritta istoria, ma solo intorno a quelle che sono note così in universale e sommariamente³⁶²
- Il soggetto dell'Epopeia non deve essere di cose conosciute particolarmente, perchè o'l poeta sarebbe ributtato come falsario dall'istoria o seguendola non sarebbe poeta»³⁶³

Inoltre, contro l'assunto di Castelvetro secondo il quale «non si dee aver perfetta e convenevole notizia della poesia per arte poetica che sia stata scritta infino qui, o sia per iscriversi per l'avvenire, se prima non s'ha notizia compita e distinta dell'arte istorica».³⁶⁴ Tasso, anche in questo caso si oppone e nega che la poesia sia «similitudine o rassomiglianza dell'istoria³⁶⁵». Ne costituisce un esempio il seguente passo mutuato dal primo libro dei *Discorsi del poema eroico*, in cui l'attacco a Castelvetro è diretto:

Ora comincerei a trattar dell'arte sua quasi con un nuovo principio, se non mi si facesse all'incontro qualche opposizione fatta ad Aristotele dal Castelvetro; la quale è che egli non doveva trattare dell'arte poetica se prima non trattava dell'arte istorica, perchè sì come prima dell'istoria è la poesia, e

³⁶⁰ Ivi, p. 75.

³⁶¹ Tasso, *Estratti...*, in *Prose diverse*, cit., p. 280. Cfr. Baldassarri, *Gli estratti dalla poetica del Castelvetro...*, cit., pp. 95-96 e 105. Il rapporto della storia con la poesia è tema centrale nella *Poetica vulgarizzata*. Tra i passi più significativi cfr. Castelvetro, *Poetica vulgarizzata e sposta...*, cit., v. I, pp. 13-16; 44-47; 55-57; 107-108; 210-211; 249-256.

³⁶² Tasso, *Estratti...*, in *Prose diverse*, cit., p. 282.

³⁶³ Ivi, p. 283.

³⁶⁴ Castelvetro, *Poetica d'aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 14.

³⁶⁵ Ivi, p. 44.

il vero del verisimile, così primieramente si dovea dar l'arte di scrivere il vero, poi quella d'adornar il verisimile³⁶⁶

In conclusione, a conferma di quanto sinora evidenziato, per Tasso la teoria di Castelvetro poggia su basi errate: infatti, è falso che l'«istoria sia prima della poesia»³⁶⁷. Per Castelvetro, invece, la verità precede sempre la verosimiglianza, altrimenti, come scrive Vasoli, «non sarebbe stato possibile accertare se la 'verisimilitudine' e la 'cosa rappresentante' [la poesia] si confacessero, in tutto o in parte, con la 'verità' e con la 'cosa rappresentata' [la storia]»³⁶⁸.

Non è inessenziale osservare che negli *Estratti*, limitatamente al genere tragico, il tema “favola nota contro favola nuova” coinvolge la funzione che il Prologo esercita all'interno della tragedia: il giudizio di Tasso è ancora una volta a difesa della favola nota contro la nuova.

Il prologo fu aggiunto a la Commedia latina per dar qualche notizia della favola, essendo d'azione ignota, e per questo fa: ma chi l'antipone a le Tragedie, non si può scusar di questo errore se non con un maggiore, cioè che la favola della Tragedia sia ignota.

Il prologo toglie verisimilitudine a l'azione³⁶⁹.

³⁶⁶ Tasso, *Discorsi del poema eroico*, a cura di L. Poma, cit., pp. 75-76.

³⁶⁷ *ivi*, p. 76. Anche nel *Giudicio* è ribadito lo stesso concetto: «La poesia non è rassomiglianza de l'istoria, ma de la verità» (*Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante. Roma, Salerno 2000, p. 129). Contro Castelvetro è altresì la postilla tassiana alle *Annotazioni* di Piccolomini, cit., p. 148, 8-14: «opposizione d'alcunj / volgari che dicono / la poe(sia) e(ss)er imitatio(n) / d'historia» (*Tasso, postille*, cit., p. 325). Piccolomini nella particola fa riferimento a “alcuni spositori in lingua nostra” che, come già asserito più volte, è una formula che si riferisce a Castelvetro. Sul problema vero e verisimile appaiono illuminanti le pagine di C. MUSUMARRA in «*Tasso e dintorni*», Quaderni della nuova antologia, LV, giugno 1997, pp.3-26. Specialmente il cap. III: «*Vero e verisimile nella poetica tassiana*», pp. 9-14.

³⁶⁸ C. VASOLI, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca*, in *Ludovico Castelvetro, Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino 21-22 settembre 2006, a cura di M. Firpo e G. Mongini, Firenze, Olschki 2008, p. 13.

³⁶⁹ Tasso, *Estratti...*, in *Prose diverse*, cit., p. 285. A rigore, Tasso divide il prologo in tre categorie: « Fra i prologhi che son parte della favola, e quelli che son totalmente disgiunti, v'è una terza specie mista; quali sono alcuni d'Euripide, che dicono alcune cose passate pertinenti a la favola» (*ivi*, p. 286).

IV. CARATTERI, IL PERSONAGGIO TRAGICO E L' *ἀμαρτία*: CASTELVETRO.

Arbogast Schmitt, grande studioso di Aristotele e della *Poetica* aristotelica,³⁷⁰ dedicandosi ai trattatisti del Cinquecento,³⁷¹ ha operato un'interessante distinzione tra la nozione di "carattere" nel pensiero aristotelico e quella esposta nei commenti alla *Poetica* del XVI secolo. Partendo da un passo dell'*Etica Nicomachea*³⁷², Schmitt afferma che di contro agli avvenimenti che accadono per via del caso o della sorte, il carattere - formatosi grazie ad apprendimento, esercizio e abitudine - corrisponde all'agire umano, ovvero alle azioni determinate dalla responsabilità individuale:

Di fronte alle infinite possibilità nelle quali gli uomini possono sviluppare le loro facoltà, il carattere per Aristotele è una nozione dinamica e non statica. Essa permette quindi la rappresentazione di un poeta che procede creativamente e non blocca il poeta all'osservanza di regole rigorose, che corrispondano a una realtà ideale e che egli dovrebbe semplicemente imitare³⁷³

Nel Cinquecento, invece, il 'carattere' perde la sua nozione dinamica per rientrare all'interno di quello schema di regolarità del reale dove, date delle norme astratte, da quelle rigide premesse universali è possibile procedere alla delineazione del particolare: «l'arco va dall'assunto che un carattere sia una forma realizzata di idee o di ideali tramite più duttili forme della normatività secondo le quali carattere non significa che condotta esemplare o

³⁷⁰ Cfr. A. SCHMITT, *Aristoteles, Poetik*, Walter De Gruyter, 2008.

³⁷¹ Cfr., A. SCHMITT, *La poetica di Aristotele e la sua reiterpretazione nella teoria poetica*, in *La poetica di aristotele e la sua storia* (a cura di D. Lanza), Pisa 2002; ID. *Die Poetik des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento*, Anglia, *Journal of English Philology*, 2004, Vol.122 (1), pp. 6-23.

³⁷² Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1103a, 14-26: «Di due tipi è, pertanto, la virtù: dianoetica ed etica. Quella dianoetica trae in buona parte la propria origine e la sua crescita dall'insegnamento, cosicché necessita di esperienza e di tempo; la virtù etica, invece, deriva dall'abitudine, dalla quale ha preso anche il nome con una piccola modificazione rispetto alla parola 'abitudine'. Da ciò risulta anche chiaro che nessuna delle virtù etiche nasce in noi per natura: infatti, nulla di ciò che è per natura può assumere abitudini ad essa contrarie: per esempio, la pietra che per natura si porta verso il basso non può abituarsi a portarsi verso l'alto, neppure se si volesse abituarla gettandola in alto infinite volte; né il fuoco può abituarsi a scendere in basso, né alcun'altra delle cose che per natura si comportano in un certo modo potrà essere abituata a comportarsi in modo diverso. Per conseguenza, non è né per natura né contro natura che le virtù nascono in noi, ma ciò avviene perché per natura siamo atti ad accoglierle, e ci perfezioniamo, poi, mediante l'abitudine».

³⁷³ SCHMITT, *La poetica di Aristotele e la sua reiterpretazione nella teoria poetica...*, cit., p. 39.

tipica, fino all'identificazione del carattere con il ruolo sociale³⁷⁴ o addirittura con quel che è comune nella grande massa (così soprattutto in Castelvetro)».³⁷⁵

Sulle 'persone' della tragedia, in opposizione alla commedia, Castelvetro dà precisi precetti: «quelle [le persone] della tragedia sono reali, e hanno gli spiriti maggiori, e sono altiere, e vogliono troppo quello che vogliono e, se è loro fatta ingiuria o si danno a intendere che sia loro fatta, non ricorrono a' magistrati a querelarsi dello 'ngiuriante ne' comportano la 'ngiuria pazientemente, ma si fanno da sè ragione secondo che l'appetito loro detta, e uccidono per vendetta i lontani e i congiunti di sangue, e per disperazione non pure i congiunti di sangue, ma talora anche se stessi»³⁷⁶.

Come già evidenziato, per Castelvetro i personaggi tragici, poiché appartengono ai più alti ranghi sociali, godono sempre del privilegio di potersi fare giustizia da soli senza farsi «scorni o beffe mezzane»³⁷⁷. Inoltre, essendo al colmo del potere e della ricchezza, per suscitare in loro tristezza, «conviene che trabocchino in misero o in basso stato col salto molto memorevole»³⁷⁸.

Posto che la persona principale della tragedia (l'eroe tragico) è quella «sopra la quale si fermi la tristizia o la letizia finale, della quale si favella»³⁷⁹, le persone principali possono presentarsi in tre modi diversi: «di quelle che

³⁷⁴ Castelvetro, contro Aristotele, dividendo i personaggi tragici non per gradi di bontà e malvagità ma per condizione sociale, segue una lunga tradizione che poggia le sue fondamenta sulla *Sesta divisione* di Trissino e continua fino alla fine del Cinquecento (anche Pomponio Torelli attribuisce valore sociale al termine aristotelico βελτιόνων. Vedi nota 133 a p. 262). Su Castelvetro Spingarn scrive: «Nel designare i vari generi, il Castelvetro si allontana apertamente da Aristotile. Aristotile nella Poetica distingue gli uomini secondo che sono migliori, peggiori uguali a noi; e da questa differenza fa derivare le varie specie di poesia tragica, comica ed epica. Pel Castelvetro siffatta distinzione non solo è falsa, ma anche discordante da ciò che Aristotile dirà della tragedia; bontà e malvagità, pensa egli, non sono da adottare come criterio di distinzione tra le diverse specie di poesia, ma di esse si dee tener conto solo nel caso particolare della tragedia, in quanto una virtù moderata, o, al dire d'Aristotile, mezzana, è la più capace a produrre compassione e spavento. La poesia, come Aristotile medesimo riconosce, è rassomiglianza di persone in atto, e non dei costumi o della bontà e della malvagità; e la poesia si parte e divide in diverse specie non per bontà o malvagità dei costumi delle persone, che il poeta toglie a rassomigliare, ma per il loro grado o condizione soltanto; [...] È il grado sociale dunque, e non l'ingegno, il costume, l'azione [...] Il Castelvetro qui ha evitato un abisso per cadere nell'altro» (Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, cit., p. 74).

³⁷⁵ SCHMITT, *La poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica...*, cit., p. 39.

³⁷⁶ Castelvetro, *La poetica vulgarizzata e sposta...*, cit., I, pp. 296-297.

³⁷⁷ *ivi*, p. 297.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *ivi*, p. 298.

operano, di quelle che patiscono³⁸⁰, e di quelle che operano e insieme patiscono³⁸¹»,³⁸²

Per quanto riguarda il primo caso, ovvero le operazioni dei personaggi tragici, Castelvetro segue un procedimento dilemmatico³⁸³ che si potrebbe schematizzare come segue:

CAGIONE PIÙ O MENO RAGIONEVOLE DELL'AGIRE TRAGICO:

Azioni

Operare per il bene o il reputato bene:

- 1) per acquistare un bene che non si possiede
 - a) per vie ingiuste
 - b) "con via apparente ragionevole"
- 2) per mantenere un bene che si rischia di perdere
 - a) "con via apparente ragionevole"

Operare per il male o il reputato male:

- 1) per prevenire il male futuro
 - il male futuro si può prevenire
 - a) per vie ingiuste
 - b) "con via apparente ragionevole".
- 2) per rimuovere il male presente
 - il male presente si rimuove con a) vendetta, b) con pena o c) "con cambio, cioè con minore male"

Esempi

- 1) Clitennestra segue "l'appetito suo corrotto sceleratamente" per acquistare un bene che non ha (possedere Egisto)
 - a) bene con via ingiusta: Clitennestra si assicura il suo bene con l'uccisione di Agamennone e allontanando il figlio Oreste.
 - b) via apparente ragionevole: Edipo, sposa Giocasta "credendola donna strana" e acquista il regno di Tebe.
- 2) Clitennestra "opera sceleratamente" uccidendo Agamennone per mantenere il suo bene (Egisto).
 - a) via apparente ragionevole: Canace allontanando il figlio appena nato, "cerca di coprire il fatto suo disonesto".
- 1) Fedra "opera sceleratamente" accusando a torto Ippolito al cospetto di Teseo "per cessare il male futuro" (che Teseo scoprisse la confessione d'amore che Fedra ha rivolto a Ippolito)
 - a) via ingiusta: Fedra accusa falsamente Ippolito
 - b) via apparente ragionevole: Ercole uccide moglie e figli credendo che fossero fiere.
- 2) Per rimuovere il male presente ("essersi lasciata trascorrere in così disonesto e scelerato amore" con tutte le conseguenze che ne sono derivate) "opera orribilmente" impiccandosi.

³⁸⁰ Castelvetro riporta l'esempio di Iefte, personaggio biblico (*Giudici*, 11, 30-40) che sacrificò a Dio la sua unica figlia che patisce essendo sacrificata. Per una più ampia analisi del personaggio, si veda il capitolo «Drammi sacri» per la tragedia *Iephte* di G. Giustiniano (specialmente p. 307, nota 306).

³⁸¹ Aiace opera e insieme patisce uccidendosi.

³⁸² Castelvetro, *La poetica vulgarizzata e sposta....*, cit., I, p. 298.

³⁸³ cfr. *ivi.*, pp. 298-300.

- a) Medea uccide i figli per vendetta
- b) Torquato uccide il figliolo per pena³⁸⁴
- c) Fedra s'impicca preferendo un male minore al peggiore.

Castelvetro ripete con frequenza l'aggettivo scellerato, com'è facilmente arguibile dagli esempi schematizzati. L'aggettivo (talora declinato avverbialmente) non è casuale: è termine chiave adoperato a partire da Trissino, tanto nei trattati quanto nelle stesse tragedie, per indicare la colpa del personaggio tragico qualora cada in errore volontariamente, per il conseguimento di un bene o di un male. Difatti, Castelvetro, procedendo con la sua indagine, afferma che le operazioni possono dividersi in cinque maniere: 1) 'scelerata' è la prima delle operazioni possibili «come fu quella di Fedra quando richiese d'amore il figliastro»³⁸⁵ 2) 'scelerata e orribile insieme' «come fu quella di Medea quando uccise i figliuoli innocenti»³⁸⁶ 3) 'angosciata' «come Peleo andar tapinando per lo mondo» per avere ucciso il fratello Foco 4) 'scusevole', come l'azione di Lucrezia di acconsentire alle *avance* di Tarquinio «per non morire infame» 5) 'orribile' si divide a sua volta in quattro sottospecie. Si può commettere orribilità per a) «necessità o quasi necessità», come Oreste che uccide la madre per “quasi necessità” e non per sceleraggine b) «orribilità scompagnata da malvagità» per via dell'ignoranza che induce un personaggio tragico a compiere azioni scellerate (come l'uccisione di Laio per mano di Edipo) c) l'orribilità può aver luogo senza che l'eroe tragico sia malvagio ma per un'insania momentanea (Castelvetro riporta gli esempi di Ercole e di Atamante. Rientrerebbe qui certo anche il caso di Peleo delle *Baccanti* di Euripide d) orribilità separata da scelleratezza «per errore di stornamento»³⁸⁷ (riporta i casi di Peleo che ferì e uccise Eurizione e della coppia Adrasto-Ati).

³⁸⁴ Con ogni verosimiglianza Castelvetro si riferisce a Tito Livio, *Ab Urbe condita*, VIII, 7, in riferimento a Titus Manlius Imperiosus Torquatus.

³⁸⁵ Castelvetro, *La poetica vulgarizzata e sposta...*, cit., I, p. 300.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Il termine stornamento appare diverse volte all'interno della *Poetica* castelvetriana. Alle volte con l'accezione di «mezzo di comunicazione sia quotidiano sia letterario rappresentato dalla lingua (Castelvetro, 3-128: «fa ancora bisogno di stornamento...»); altrove, come «processo formale, l'insieme di mezzi espressivi di cui si avvale uno scrittore o un artista per il compimento della propria opera (Cfr. Castelvetro 8-1-28). Nel caso specifico sembra che il termine si avvicini di più alla seguente definizione: «persona che compie un'azione per conto di altri, attenuandone concretamente il progetto in modo consapevole o anche involontario....» (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana...*, cit., XX (Squi-Tog), pp. 408-410).

Infine, disquisendo delle passioni, Castelvetro procede nel suo modo consueto, attraverso insiemi e sottoinsiemi. Infatti, le passioni si possono dividere in due gruppi: 'dolorose' e 'angosciose'.

Per il primo insieme l'autore riporta gli esempi del ferimento di Filottete, della morte di Laio e della punizione inflitta a Prometeo; all'interno del secondo insieme sono inseriti, invece, i casi di Eolo (mosso da passione angosciosa quando «riseppe» dello «scelerato congiungimento» dei figli Canace e Macareo) e di Teseo (quando erroneamente credette della violenza che Ippolito arrecò alla matrigna).

La passione, inoltre, si considera come 1) meritatamente avvenuta (come la morte di Canace, uccisa, a giudizio di Castelvetro "meritamente") 2) immeritatamente avvenuta (com'è il caso dell'ingiusta uccisione del figlioletto innocente di Canace) 3) «sceleratamente sostituita in luogo di meritato bene» (il caso emblematico è rappresentato da Ippolito che invece di ricevere bene per la sua buona condotta viene ucciso dal padre).

Il procedimento che muove la struttura finora delineata (cagione-operazione-passione-cagione) è di causa-effetto: la cagione genera l'operazione che a sua volta genera la passione che a sua volta può generare altra operazione e aprire un nuovo ciclo di cagione-operazione-passione: in una favola tragica possono trovarsi, infatti, più cagioni che generano più operazioni «che si seguino l'una l'altra» (caso paradigmatico è costituito per Castelvetro dall'esempio di *Fedra*)³⁸⁸.

L'intensità della compassione e dello spavento varia, poi, al variare delle azioni delle «persone proprie e principali»³⁸⁹ della tragedia. Al variare del tipo di operazione e di passione varia altresì l'intensità di paura e di spavento «ne' veditori e negli ascoltatori»³⁹⁰. Fatta la distinzione dei personaggi principali in operanti e pazienti, il tipo di compassione e spavento che essi suscitano sugli spettatori è variabile.

Per quanto attiene agli operanti, infatti, sono cinque «i gradi di persone operanti orribilità che muovono in altrui compassione e spavento»³⁹¹ in una scala ascendente d'intensità di paura e compassione.

È qui possibile sintetizzare graficamente la gerarchia operata da Castelvetro relativa al "procedere" di compassione e spavento tra gli operanti:

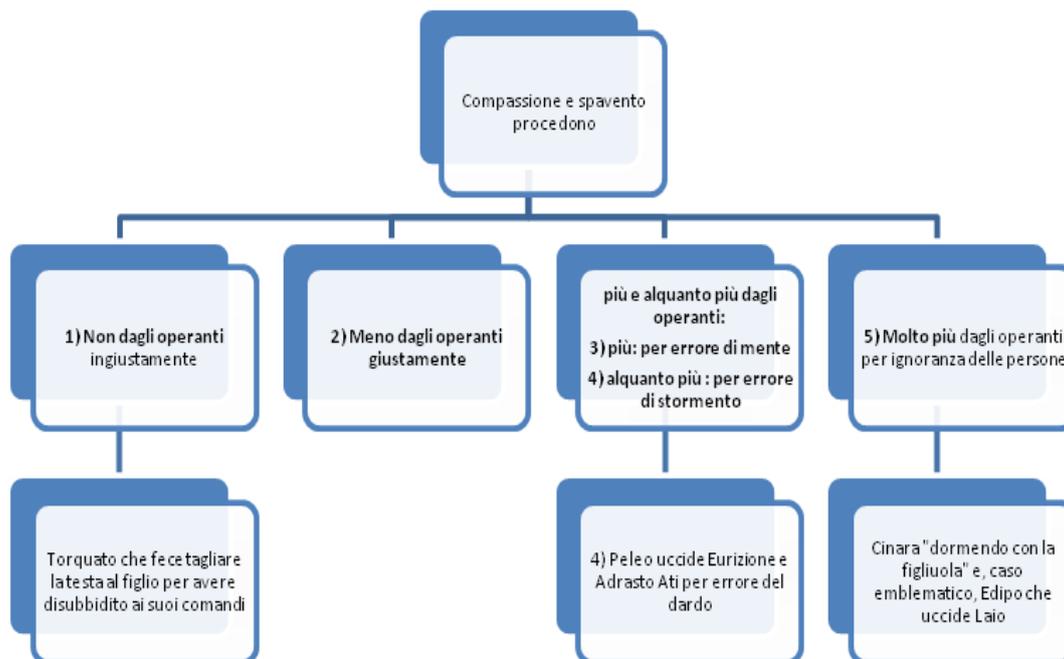
³⁸⁸ Dato il carattere schematico d'insiemi raggruppati in sottoinsiemi, lo stesso Castelvetro al termine della sua disquisizione schematizza quanto appena esposto con l'ausilio di parentesi graffe e, infine, per la serie delle molteplici passioni e operazioni in *Fedra*, si avvale di un interessante "cerchio o rota" in cui schematizza agevolmente l'intera serie di passioni e operazioni in *Fedra* (Cfr. *poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 308-309).

³⁸⁹ Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta...*, I, cit., p. 301.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *ivi*, p. 302.

OPERANTI



Per quanto riguardano le “persone che patiscono”, Castelvetro con lo stesso rigore argomentativo, rigidamente schematico, procede nella divisione in gruppi (“spavento procede”; “compassione procede” e “compassione e spavento procedono”), sottogruppi e relativi esempi mutuati sia dai Greci (per esempio Clitennestra) sia dai Latini (per esempio Curzio).³⁹² Per ultimo, Castelvetro, indagando «quale meraviglia accresce lo spavento e la compassione»³⁹³, divide la ‘meraviglia’ in tre gruppi: quella che nasce negli animali senza ragione e nelle cose insensate³⁹⁴; quella scaturita dagli uomini che operano “orribilità” *ex proposito* e, infine, la meraviglia che nasce in quelli che commettono il male *ex accidenti*.

Quest’ultimo gruppo è a sua volta suddivisibile in tre sottogruppi di persone, tra i quali (come nel caso di Epido e del suo allontanamento da

³⁹² Cfr. *ivi*, pp. 303-304.

³⁹³ *ivi*, p. 304.

³⁹⁴ Un esempio paradigmatico è rappresentato dalla meraviglia suscitata se una statua di marmo «cadendo a caso uccida il micidiale o il nemico di colui di cui è statua, che non sarebbe che un’altra statua similmente cadendo a caso uccidesse la persona non nemica o ancora amica di colui di cui fosse statua» (*ivi*, p. 305)

Corinto), quello che suscita massima meraviglia è il caso in cui «le vie tenute da loro [gli eroi tragici] sono dirittamente contrarie a pervenire all'orribilità»³⁹⁵. Lo stesso ragionamento può estendersi anche ai gradi d'intensità di spavento e compassione.

Ritornando alle teorie di Schmitt, alla luce di quanto analizzato attraverso la *Poetica vulgarizzata e spostata* di Castelvetro, appare evidente la veridicità del suo assunto: i caratteri tragici sono molteplici e tutti deducibili a partire da uno schema astratto, ricco al suo interno di una vasta gamma di variazioni; per Castelvetro, più che per ogni altro, vale la teoria secondo la quale un carattere tragico sia il risultato di una «forma realizzata di idee o di ideali tramite più duttili forme della normatività»³⁹⁶. Ogni personaggio, infatti, corrisponde a una norma, a un ideale, al risultato dell'applicazione delle regole teoricamente esposte e schematizzabili in insiemi e sottoinsiemi. La nozione dinamica del carattere, professata da Aristotele, è, pertanto, negata.

Passando al tema dei cambi di fortuna del personaggio tragico, Castelvetro, sulla scia di Aristotele³⁹⁷, divide le persone in tre insiemi: ottime, pessime e mezzane. Com'è già noto dalla lettura della *Poetica*, se "l'ottima persona" passa da uno stato di felicità a uno d'infelicità o, viceversa, dalla miseria alla felicità, non procura né pietà e neppure terrore, pertanto questo genere di persone non si addice al genere tragico (avendo quest'ultimo per fine compassione e spavento). Solamente la persona mezzana sortisce l'effetto, richiesto nel genere tragico, di pietà e paura: «laonde conchiude Aristotele che la mezzana persona è la persona tragica, quando trapassa da felicità a miseria».³⁹⁸

Appare di grande interesse il passo in cui Castelvetro si oppone al pensiero aristotelico. Una caratteristica tipica del Modenese - oggetto di critica da parte dei contemporanei - è l'atteggiamento 'militante' nei confronti del trattato aristotelico, ritenuto eccessivamente criptico, frastagliato, oscuro e quindi bisognoso di ampliamenti e aggiunte interpretative o, come nel caso che di seguito si analizzerà, di critica opposizione: nella *Poetica vulgarizzata*, infatti, non viene condivisa l'idea che le persone "santissime" "trapassando da felicità in miseria" non generino pietà e paura. Anzi, per Castelvetro quest'ultimo caso è ancora più compassionevole rispetto alla "caduta" di un personaggio mezzano: il pubblico, composto per lo più di gente comune, vedendo patire una persona "santissima" e non mezzana, quindi migliore

³⁹⁵ Cfr., ivi, p. 305. Le altre due maniere (che destano meno meraviglia rispetto alla prima) sono rappresentate dalle vie "contrarie ma diverse" e da quelle che sono «communi e possono indifferentemente condurre altrui e non condurre all'orribilità»

³⁹⁶ cfr. nota 375.

³⁹⁷ Cfr. *Poetica*, 1452b, 34-35.

³⁹⁸ Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e spostata...*, I, p. 361.

non solo per status sociale ma anche per qualità morale, traboccherà di pietà e di terrore. L'esempio evangelico - spiega ancora Castelvetro - conferma il suo ragionamento: «“se queste cose sono avvenute in legno verde, quando maggiormente averranno in secco?”. E a cui s'avrà compassione, se non s'ha compassione all'uomo santissimo caduto in miseria? [...] certo niuno. Adunque la persona di singolare santità trapassando da felicità in miseria non era da rifiutare perchè non potesse generare spavento e compassione»³⁹⁹. Non è incidentale osservare che Tasso, negli *Estratti alla Poetica di Castelvetro*, commenta con queste parole:

La persona buona affatto è soggetto di Tragedia perchè, ancora che fosse vero che generi sdegno, genera nondimeno compassione e spavento. Vedi il suo discorso intorno a ciò.

Non esser vero che 'l buono, patendo, genera sdegno contra Dio. Aggiungiti: Tale almeno nella nostra religione, nella quale si crede la felicità o la miseria esserci serbata nell'altro mondo; ma nella religione de' Gentili esser ciò stato vero, nella quale diede i precetti Aristotele⁴⁰⁰.

Tornando a Castelvetro, contro l'accusa di empietà verso Dio - perchè abominevole sarebbe il caso in cui un uomo santo cadesse in disgrazia per volontà di Dio - il letterato modenese si difende attraverso due argomentazioni.

La prima è piuttosto arguta: se il popolo si irrita con Dio, giacchè vede un uomo santo cadere in miseria, lo stesso deve valere anche per il personaggio mezzano «molestato» per permissione divina: «e nondimeno Aristotele non dice che così fatta molestia di così fatta persona sia *μιαρόν*, cioè “abominevole”»⁴⁰¹.

L'altra tesi, invece, appare piuttosto debole e fantasiosa: il pubblico che abitualmente partecipa agli spettacoli tragici, genericamente chiamato 'popolo' da Castelvetro, non ha una profondità tale da indurlo a imputare a Dio la disgrazia capitata all'uomo santo, ma tende ad attribuirle a una presunta ipocrisia dell'uomo in oggetto: apparentemente santo ma ipocrita in segreto e per questo meritevole di punizione. La tesi appare superficiale e

³⁹⁹ *ivi*, p. 362. Tale assunto va contro l'interpretazione tradizionale di *Poetica*, 1452b, 34-35 (*πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὐτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἀνδράς...* etc.) secondo la quale Dio ha cura speciale per gli uomini probi e, pertanto, partendo da questo assunto, sarebbe abominevole (e non compassionevole) rappresentare uomini santi che trapassino da felicità in miseria. Castelvetro contraddice Aristotele con Aristotele, asserendo che «ne' libri delle *Cose naturali*» si afferma che Dio non “s'avilirebbe” a curarsi delle cose particolari del mondo (*ivi*, p. 361). Su questo tema si veda la figura di Iephte (Cfr. nota 380).

⁴⁰⁰ Tasso, *Estratti dalla Poetica di Castelvetro...*, cit., p. 288.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 363.

pretestuosa. Infatti, Castelvetro si prende la briga di interpretare il pensiero della collettività, di una collettività che sembrerebbe non pensare al di là di quello che vede. Ma la tragedia può essere letta oltre che rappresentata. Come già altrove dimostrato, Piccolomini teneva in gran conto la lettura, anche a scapito della rappresentazione, asserendo che anche senza lo spettacolo, la tragedia, sortisce lo stesso effetto, dal momento che la sua efficacia dipende esclusivamente dall'abilità del poeta. Castelvetro pone l'accento, invece, sull'aspetto scenico, considerandolo imprescindibile e non separabile dal testo⁴⁰². Partendo da queste premesse sembra naturale che il risultato sia la sola fruizione della tragedia da parte di un pubblico dallo spessore intellettuale non eccessivamente raffinato. Come afferma Guidotti, per Castelvetro:

L'attenzione agli spettatori è significativa, ma molto vaga nella definizione della loro tipologia; il Castelvetro parla di persone di "comune buon senso", ma non sembra essere in grado di elaborare ulteriori precisazioni a carattere psicologico, sociale o storico riguardo a chi assisteva agli spettatori delle Corti rinascimentali⁴⁰³

Tornando ai caratteri, stando alla *Poetica* di Aristotele⁴⁰⁴, è considerato ἀτραγωδοτάτον, ovvero massimamente estraneo alla tragedia, il malvagio (μοχθηρός) che passa dalla sventura alla felicità: tale personaggio, se messo in scena, potrebbe suscitare tra il pubblico un dispiacere tale da fare «sdegnare verso Dio»⁴⁰⁵. Castelvetro si oppone anche a questo assunto aristotelico, non solo impugnando la tesi, appena esposta, della superficialità del pubblico, incapace per sua stessa natura di porre in discussione l'autorità divina, ma anche ricorrendo a un'altra ragione che si potrebbe definire di "compassione obliqua". Quando il pubblico vede un malvagio passare dall'infelicità alla felicità prova compassione e paura all'idea che un «malvagio di nuovo e nel nostro popolo uscisse di cattività e occupasse la signoria e ci affliggesse e ci perseguitasse, non meritando noi simile tribolazione»⁴⁰⁶. Il diletto⁴⁰⁷ che nasce dai casi suddetti (dalla felicità

⁴⁰² «Il Castelvetro esamina le condizioni fisiche della rappresentazione teatrale e su di essa fonda le leggi della letteratura drammatica» (Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento...*, cit., p. 72).

⁴⁰³ A. GUIDOTTI, *Scenografie di pensieri, Il teatro del Rinascimento tra progetto e sperimentazione*, Maria Pacini Fazzi editore, 2002, p. 92.

⁴⁰⁴ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1452b 36-38.

⁴⁰⁵ Castelvetro, *Poetica vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 364.

⁴⁰⁶ *ivi*, pp. 364-365.

⁴⁰⁷ Non è incidentale sottolineare l'atteggiamento per nulla ossequioso di Castelvetro di fronte alla *Poetica* aristotelica. Ne costituisce un esempio il commento a «τὸ φιλόανθρωπον»

all'infelicità dell'uomo giusto e dall'infelicità alla felicità dell'uomo ingiusto) non procede "dirttamente" ma in modo obliquo⁴⁰⁸:

L'alegrezza adunque in questo secondo caso origina e procede dalla tristizia che altri sente del male del giusto e del bene del malvagio in questa guisa: altri, sentendo tristizia di quello di che ragionevolmente si dee dolere, si riconosce essere giusto, in quanto si duole di quello di che dee dolersi, e riconoscendosi giusto si ralegra e gode, così costringendolo a fare la natura, ancora che ognuno non sappia nè intenda perchè si compiaccia e si diletta di dolersi del male del giusto e del bene del malvagio⁴⁰⁹

Relativamente al personaggio mezzano - a commento della "particula" «μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός»⁴¹⁰ - Castelvetro lo considera, come da manuale, «soggetto convenevole della favola tragica». È, invece, singolare la divisione dei personaggi mezzani in due categorie: la prima ("persona mezzana trapassante da miseria a felicità") può essere graficamente rappresentata come una "carretta" avente per "temone" il compiacimento umano («τὸ φιλόανθρωπον»), per coda il «ringraziare Dio» («τὴν εὐχαριστίαν») e per "ruote" speranza e congratulazione; la seconda ("persona mezzana trapassante da miseria a felicità") si può raffigurare come una "carretta" avente per "temone" il «dispiacimento umano» (τὸ μισάνθρωπον), per

(*Poet.*, 1453a 2) tradotto da Castelvetro come «compiacimento umano» che si richiede «insieme con lo spavento e con la compassione». Castelvetro in modo critico si domanda perchè Aristotele ne parli solo adesso e non quando ha esposto la definizione di tragedia. La risposta è lapidaria: «dobbiamo adunque essere certi di quello che abbiamo detto più volte, cioè che questo libretto è una raccolta di cose confuse e di memorie di materia da potere compilare un'arte ordinata» (ivi, p. 367).

⁴⁰⁸ Appare molto puntuale l'analisi contrastiva operata da Cotugno su questo particolare tema: mettendo a raffronto Piccolomini e Castelvetro osserva come la critica che il primo muove al secondo è di natura metodologica prima che del merito della sua proposta: «Ma dirò ben solo ch'il modo di nascer nella tragedia diletto dalla compassione che s'abbia del mal altrui ch'assegnano alcuni spositori in lingua nostra mi par tanto sè stesso conoscibile e violento e nel proposito nostro di niun valore ch'io non piglierò fatica a dirci sopra» e più oltre conclude ribaltando la tesi dell'avversario: «Ma diritto e non obliquo ha da esser il diletto che reca la tragedia» (Piccolomini, *Annotazioni...*, cit., p. 207. Cfr. Cotugno, *Le annotazioni di Piccolomini e la Poetica di Castelvetro a confronto...*, cit., p. 176).

⁴⁰⁹ Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta...*, I, p. 365. Il piacere diritto nasce dalle tragedie in cui il giusto da sventura passa a buona ventura e, viceversa, il malvagio dalla felicità all'infelicità. A questi due casi Castelvetro ne aggiunge un terzo dove l'alegrezza è sia "obliqua" che diritta e questo accade quando il giusto "trabocca nella miseria" e solo alla fine della tragedia riesce a sfuggirne, oppure quando il malvagio fino alla fine gode della felicità e solo nel finale smette di goderne.

⁴¹⁰ Aristotele, *Poetica*, 1453a, 8.

“coda” le maledizioni (*Dirae*, il corrispondente latino delle Erinni greche) e per ruote spavento e compassione.

Non stupisce il fatto che Castelvetro glissi su uno dei passi più commentati dagli “spositori” del suo tempo: «μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ἀμαρτίαν τινά»; dopo avere tratteggiato minutamente le sei “carrette” che hanno per letto le tre tipologie di caratteri umani (buone, cattive e mezzane) e dopo avere declinato in tutti i modi possibili i rivolgimenti di fortuna per ciascuna delle tre tipologie, non resta che commentare sbrigativamente il passo come segue: «di sopra s’è parlato delle cagioni, o volontarie o accidentali, indotte altrui a fare o a patire cosa orribile, e perciò qui altro non se ne dice».⁴¹¹

Infine, a riprova del carattere critico della *Poetica vulgarizzata* nei confronti delle affermazioni di Aristotele sui caratteri tragici, costituisce un interessante esempio il caso “Tieste⁴¹²”. Aristotele, dopo avere affermato che il personaggio tragico per eccellenza è il mezzano, il quale non distinguendosi per virtù e per giustizia cade in una disgrazia non per vizio o per malvagità, ma per un errore (δι’ἀμαρτίαν), riporta come esempio – oltre a Edipo - anche la figura di Tieste⁴¹³. Castelvetro non tace sulla presunta ‘svista’ di Aristotele riguardo al fratello di Atreo che si presenta come incestuoso, ladro, ingiurioso, vendicativo e malvagio al punto tale che mangiò «i figliuoli quasi si può dire non per errore, ma per istudio»⁴¹⁴: Tieste non può certo appartenere alla schiera dei personaggi mezzani.

Castelvetro conclude la sua critica affermando che o Aristotele ha commesso un errore («prende errore») oppure «seguita alcuno autore che raccontava l’istoria di Tieste altramente»⁴¹⁵. In conclusione per Aristotele la persona tragica deve avere cinque caratteristiche: 1) mezzana 2) deve passare dalla felicità alla miseria 3) che il passaggio non avvenga per una colpa ma per errore 4) che sia di famiglia nobile e conosciuta 5) che sia semplice.

Per quanto attiene al concetto di errore e colpa⁴¹⁶ Castelvetro commenta il concetto aristotelico secondo il quale si afferma che il “trapassamento” di felicità in miseria si faccia per errore e non per colpa, sottolineando come

⁴¹¹ Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 371.

⁴¹² Stesso atteggiamento critico nel commento a “ἀλλὰ δι’ἀμαρτίαν μεγάλην” (*Poet.* 1453a, 16) per le figure di Edipo e Clitennestra (Cfr. Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 373).

⁴¹³ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1453a, 11.

⁴¹⁴ Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 371.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Sull’argomento cfr. *Errore e colpa nella tragedia italiana del Cinquecento* (di B. PULEIO, Nuova Ipsa, Palermo 2008) L’autore dedica appena cinquanta pagine al tema “errore e colpa nei testi tragici”. La restante parte della monografia si divide tra il capitolo “errore e colpa nei documenti poetici” e un’appendice sul problema “il tiranno e l’antimacchiavellismo”.

l'errore salvaguardi il verisimile della storia: «ora, se egli richiede che questa sciagura avvenga per errore e non per colpa, non è punto da dubitare che non sia verisimile, conciosia cosa che dove interviene errore cessi la colpa, la quale toglieva via il verisimile»⁴¹⁷.

In ultimo, nella *Poetica vulgarizzata* è operata un'ultima interessante classificazione sulle operazioni tragiche: la persona tragica è dolorosa o per operare o per patire cose, com'è già stato osservato circa la variazione di compassione e spavento⁴¹⁸.

Nel caso degli operanti, l'eroe tragico può operare o volontariamente (per fatto lodevole o biasimevole) o contro volontà (per furore di mente per ignoranza di persona o di cosa e per errore di "stornamento"). Nel caso di persona tragica dolorosa che "procede da altrui" (e quindi "patisce cose") il procedere può essere "meritamente" (per cagione della persona dolorosa) non meritamente (per cagione non data dalla persona) e infine, come nel caso di Didone ed Ecuba, ingratamente (per beneficio fatto dalla persona dolorosa).

Dall'analisi dei caratteri e del concetto di 'errore e colpa' nella *Poetica vulgarizzata*, è possibile arguire che, l'accusa variamente mossa a Castelvetro di 'eccessivo dogmatismo' e di 'miopia critica' in parte sembra confermata. La stretta aderenza al testo, impediscono all'opera castelvetriana di planare verso più ampie argomentazioni che restano come prigioniere di un metodo eccessivamente schematico.

⁴¹⁷ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta...*, cit., p. 372.

⁴¹⁸ «Per pieno intendimento delle quali anchora che adietro si sia parlato dell'operatione, e della passione dolorosa o horribile, e della cagione per trovare la persona tragica molto allungo, e fatta certa divisione, non di meno non lasceremo qui anchora di proporre la persona dolorosa o vero tragica sotto un'altra divisione dandoci ad intendere che ciò non sia per indurre oscurità niuna a questa materia» (*Ibidem*)

SECONDA SEZIONE: AMICIZIE TRAGICHE

PRIMA PARTE

AMICIZIE TRAGICHE TASSIANE: DAL MANSO AL TORRISMONDO.

PROLOGO

TASSO: TEORIE SULL'AMICIZIA, FONTI E ISPIRAZIONI. DALLE POSTILLE GIOVANILI AL TRATTATO DELL'AMORE HUMANO DI NOBILI AL DIALOGO IL MANSO OVERO DE L'AMICIZIA.

L'attenzione degli studiosi al tema dell'amicizia nelle opere di Torquato Tasso non è nuova, eppure si registrano poche indagini attorno al *Manso, ovvero dell'amicizia*¹, dialogo imprescindibile per un'attenta ricostruzione delle teorie tassiane sul tema suddetto.

Nonostante il sospetto di inautenticità avanzata da Borzelli e Croce², il *Manso* con ogni verosimiglianza fu composto nel 1592 durante uno degli ultimi soggiorni napoletani di Tasso³, come naturale risposta alle amorevoli cure dell'amico e alla sua calorosa ospitalità⁴. Questo soggiorno napoletano⁵

¹ T. TASSO, *Il Manso ovvero dell'amicizia*, in *Dialoghi* a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli 1998, pp. 905-955. Tra gli studi L. LOCATELLI, *La copia con correzioni autografe del dialogo Il Manso o vero de l'amicizia, al British Museum*. In «Boll. d. civ. Bibl. di Bergamo», XIX, (1925, 2), pp. 77-86); B. CROCE, *Il dialogo il Manso o vero de l'Amicizia, di T. Tasso*. In «quaderni della critica», n. 7, 1947, pp. 92-93; E. RUSSO, *Amore ed elezione nel Manso di Torquato Tasso*, in «Esperienze Letterarie», XXIII,4, 1998, pp. 55-80; B. BASILE, *Una citazione di Pindaro ne Il Manso ovvero de l'amicizia di T. Tasso*. In «Filologia e critica», XI, 1, 1986 (gennaio- aprile), pp. 111-118.

² Borzelli ha sostenuto che il dialogo era un falso del Manso e che false sarebbero le lettere nelle quali il Tasso parla al Manso di quel dialogo (Cfr., A. BORZELLI, *Giovan Battista Manso marchese di Villa* (Napoli, Federico ed Ardia, 1916). Di contro Manfredi ha scritto una biografia del Manso nella quale ribatte tutti questi argomenti del Borzelli (M. MANFREDI, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Napoli, Jovene 1919). Per questa *querelle* cfr. Croce, cit., p. 92. Per le lettere nelle quali Tasso si riferisce al dialogo: Cfr. *Lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti..., cit., V, n. 1422; 1448; 1451; 1495; 1500; 1505. Per l'iter compositivo del *Manso* cfr. T. TASSO, *Dialoghi* a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze 1958, pp. 52-54.

³ «Dimorava allora il Manso nella dilettevolissima spiaggia del mare in un bel casamento alquanto sopra gli altri elevato, e attorno attorno di bellissimi giardini circuito, i quali dalla vegnente primavera di nuove fronti e di variati fiori rivestiti, con la verdura e col soave liquore di quelli, e molto più con la purità dell'aria, per sì fatto modo Torquato dalla sua invecchiata malinconia ricrearono, che tra per questo e per la libertà ch'egli si prendeva in quella casa, che non pure d'un singolare amico, ma sua propria stimava, incominciò a sentire notevole miglioramento nella persona, e a riputarsi presso che sano» (G. B. MANSO *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Basile, Salerno editrice, Roma 1995, p. 170, § 11).

⁴ «Quivi eziandio a scrivere incominciò il dialogo dell' *Amicizia*, che poscia fornì e pubblicò in Roma, nel qual introdusse lo stesso Giovan Battista Manso a favellare, e dal cognome di lui l'intitolò, prendendo quasi per forma della vera amicizia ch'aveva in lui per molti anni e per molte prove fedelissima sperimentata» (ivi, pp. 171-172, §16)

⁵ «Se si eccettua la visita avventurosa ed estemporanea a Sorrento alla sorella Cornelia nel 1577, ritornerà nel Regno, nella capitale, soltanto dopo l'esperienza di Sant'Anna, nel corso di tre soggiorni. Più precisamente tra aprile e novembre del 1588 risiede presso il monastero degli olivetani; dal febbraio all'aprile del 1592 il poeta è ospite prima del principe di Conca Matteo di Capua e poi di Giovan Battista Manso; nel 1594, tra giugno e ottobre, è ospite dei

fu certo per Tasso un periodo di ritrovata serenità prima che «la fortuna, che in altri tempi con tante e così varie e così fiere battaglie lungamente combattuto l'aveva, sdegnosa che vincere non l'avesse potuto [...] gli mosse contro un ascoso e improvviso assalto per ritrarlo dal tranquillo porto della quiete ch'egli allora godeva e risospingerlo nell'alto mare delle cortigiane tempeste»⁶. Purtroppo, a tutt'oggi non è facile individuare dove fosse precisamente ubicata la villa⁷ dove Manso ospitò, oltre Tasso nel 1592, anche Marino (1625) e Milton⁸ (1638).

L'amicizia tra Tasso e Giovan Battista Manso non è delle più antiche, Tasso lo conobbe personalmente solo a partire dal 1588, eppure il Cavaliere napoletano «gli consacrò tanta divozione e tanto affetto e così nobilmente confortò gli ultimi anni della sua vita che ben tosto uguagliò, se pur non superò i più antichi amici, quali il Costantino ed il Padre Grillo»⁹.

Manso non si dimenticò mai dell'infelice amico neanche dopo la morte, istituendo «nel testamento il legato di una messa perpetua da celebrarsi in ogni anno per l'anima di Torquato [...]. Raro esempio di amicizia che sopravvive oltre il sepolcro!»¹⁰.

Per quanto attiene al dialogo, *Il Manso* attinge alle numerose opere sull'amicizia dell'antichità classica. La notevole quantità di fonti utilizzate, tese a formare un complicato gioco ipertestuale, costituisce un reticolo di ipotesi ora chiaramente individuabili ora a tratti sommersi; un universo che, come sostiene Baffetti, coincide «con l'erudizione puntigliosa caratteristica

benedettini cassinesi nel monastero di SS. Severino e Sossio» (M. ROSSI, *Io come filosofo era stato dubbio*, Il Mulino, Milano 2007, p.184).

⁶ G. B. Manso, *Vita...*, cit., p. 172, §18.

⁷ Capasso riporta le congetture fino ad allora ricorrenti: fuori la grotta di Pozzuoli, nella pianura di Bagnoli, oppure, come afferma Modestino, al di qua della grotta suddetta; nel declivio della collina del Vomero, anticamente denominata *Patulci*; sulla riviera di Chiaia al di sopra della chiesa di S. Maria in Portico (B. CAPASSO, *Torquato Tasso a Napoli*, Napoli, Tipografia Francesco Giannini & Figli 1895, pp. 13-14).

⁸ Nella villa del Manso oltre al dialogo sull'amicizia, Tasso cominciava la stesura del *Mondo Creato*. Nella stessa villa qualche decennio dopo sarà ospitato Milton. Sull'argomento Basile scrive: «E quanto al *Mondo Creato*, opera apparsa postuma tra il 1600 e il 1607, ebbe forse in sorte d'ispirare il Jhon Milton del *Paradise Lost*, ponendo Tasso, ancora una volta, nel cuore della più eletta letteratura d'ogni tempo» (B. BASILE, Introduzione ad «*Aminta, Il Re Torrismondo, Il Mondo Creato*», Salerno Editrice, Roma 1999, p. X).

⁹ B. Capasso, *Torquato Tasso...*, cit., p. 14. Sul *Manso*, Capasso, parafrasando la *Vita* del Manso, scrive: «Il Tasso, che per l'amenità del sito e per la libertà che godeva in questa villa aveva sentito notabil miglioramento [...] volle consacrare, come in un tempio (L. 1419), alla memoria immortale di lui un Dialogo speciale intitolato *Il Manso o dell'Amicizia*, accoppiando così a questa il nome del generoso patrizio» (ivi, p. 15).

¹⁰ Ivi, p. 15.

dell'ultimo Tasso (che proprio in questi anni si accinge all'ambizioso progetto del *Mondo Creato*)»¹¹.

Il Manso, infatti, fin dalla lettera dedicatoria che scorta il dialogo¹², si presenta come un regesto dossografico di *opiniones* filosofiche sul tema dell'amicizia. Come testimoniano le *Lettere*, il genere dialogico rappresenta una delle poche consolazioni per Tasso, capace di contrastare l'umore malinconico: se la vena poetica non trova la giusta linfa che la nutra, unico rifugio è la prosa filosofica scortata dalla lettura dei classici antichi:

L'opere di Scoto mi sarebbero state carissime, e quelle di Galeno necessarissime, perché io vivo in mille umori malinconici. Quello che accresce la malinconia, è la difficoltà del far versi: e se i dialoghi non m'aiutano, son quasi disperato¹³

Un'altra lettera, indirizzata sempre al Costantini e di poco posteriore al brano sopracitato, sottolinea la solitudine dell'autore nonché il suo bisogno di far tacere con l'amicizia l'eco del suo animo saturnino:

Grave querela dovrei far dell'amicizia; più grave de' costumi, e de' tempi, gravissima della mia fortuna¹⁴

Il fatto che poi Tasso aggiunga la motivazione di tanta solitudine («perché non sono stato fatto degno di una visita del medico del Papa¹⁵») denota il cambiamento di significato del termine 'amico' nell'epistolografia rispetto al resto della produzione tassiana: siamo lontani dall'idea platonico/aristotelica dell'amicizia teorizzata nel *Manso*, innalzata a poesia nel *Torrismondo* e in alcuni canti della *Conquistata*. Nell'epistolario pertanto, in nome dell'amicizia Tasso avanza continue richieste, sempre più insistenti querele:

La supplica costituisce l'atteggiamento forse più insistito dell'epistolario. Una continua richiesta, una ripetuta postulazione, modulata nelle più varie inflessioni e rivolta alle più svariate cose. Domanda di grande e di piccole

¹¹ TASSO T., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli 1998, p. 904.

¹² Nell'incipit della lettera dedicatoria premessa al *Manso ovvero dell'amicizia*, si legge: «Ne l'amicizia non si può far dono maggiore de l'amicizia istessa: però, non volendo riserbare a me stesso alcuna parte de la quale Vostra Signoria non possa disporre, ho voluto donarle e quasi consacrarle questo quasi pegno e imagine de l'amicizia espressa co'l mio stile, qualunque egli sia, ma assai simile a quella nobilissima forma ch'io n'aveva concepata ne l'animo» (T. Tasso, *Dialoghi*, cit., p. 905).

¹³ Lettera al Costantini, datata 16 maggio 1589.

¹⁴ Lettera al Costantini, datata 17 maggio 1589.

¹⁵ *Ibidem*

cose: dalla invocazione della libertà alla richiesta di qualche dono, una coppa d'argento o un anello, un cavallo o una capra (!), camicie o guanti, zucchero o medicine. E la domanda, sempre la stessa, si ripete talora per lettere e lettere con una insistenza che non diremmo seccante ma penosa, con qualcosa di testardo e di ingenuo come nel capriccio di un fanciullo, con un richiamo simbolico a quella sua condizione intima di perpetuo bisogno e di inquieta ricerca, di limite materiale e psicologico, quasi un'ombra triste del suo male¹⁶

Come dimostrerò nel corso della mia indagine, non è solamente il genere dialogico l'unico deputato al tema dell'amicizia: un precedente a torto trascurato dalla letteratura critica sull'argomento, imprescindibile per una completa disamina sull'amicizia e sull'evoluzione del binomio amore-amicizia nel pensiero tassiano, è rappresentato dalle postille giovanili al *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili¹⁷; resta innegabile l'assunto iniziale secondo il quale *Il Manso* più d'ogni altro scritto tassiano affronta in modo esteso e compiuto il tema dell'amicizia.

Procedendo in ordine cronologico, il *Trattato dell'Amore Humano* di Flaminio Nobili¹⁸ presenta postille autografe del giovane Tasso in una copia dell'edizione fatta a Lucca dal Busdraghi nel 1567. Era il 1570 quando Tasso leggeva il trattato del Nobili. In quello stesso anno Lucrezia d'Este e Francesco Maria delle Rovere convolarono a nozze. Il matrimonio fu celebrato per procura da Cesare Gonzaga il 18 gennaio 1570. Furono nozze infelici, dal momento che lo sposo fu costretto alle nozze dal padre. All'infelicità di quelle nozze infauste fecero da contraltare giorni di grandi festeggiamenti «come balli, commedie, mascherate, ed un torneo splendido, rimasto celebre, chiamato il *Mago Rilucente*¹⁹; spettacolo fantastico, strano, con un'allegoria cortigianesca, alla virtù, alla felicità delle due famiglie»²⁰.

¹⁶ G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche 1951, pp. 29-30.

¹⁷ F. NOBILI, *Trattato dell'Amore umano*, Stampato appresso Vincenzo Busdraghi in Lucca nell'anno MDLXVII. Io farò riferimento alla ristampa di Pier Desiderio Pasolini (*Il Trattato dell'Amore Humano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso, pubblicato da Pier Desiderio Pasolini in occasione del terzo centenario del poeta*, Roma, Loescher 1895) che include oltre al trattato con le postille del Tasso, anche le Cinquanta conclusioni amorose.

¹⁸ Flaminio Nobili, nato nel 1533, visse tra Lucca (sua città natale), Ferrara e Pisa. Morì nel 1591. Annibal Caro e Tasso furono tra i suoi amici più cari. Questo trattato lo scrisse appena ventitreenne. Tra gli altri scritti del Nobili sono degni di nota i *Documenti ad una giovane sposa che aspira alla gloria di buona moglie*.

¹⁹ Si tratta dell'opera di Giovan Battista Pigna, pubblicata Con Licenza de' Superiori il 9 febbraio 1570 e ristampata nel 1895 da P.D. Pasolini (P. D. Pasolini, *Il trattato dell'amore umano....*, cit., pp. 97-114).

²⁰ P. D. Pasolini, prefazione a *Il trattato dell'amore umano...*, cit., p. XXVII-XXVIII.

Tasso, legato affettivamente sia a Lucrezia che a Francesco Maria delle Rovere²¹, salutò la venuta del Principe con il sonetto *Al tuo venir d'oro, di perle e d'ostrì*. Inoltre, dedicò il sonetto *Questa qual'è maravigliosa luce* a Lucrezia ed infine nella canzone *Lascia Imeneo Parnaso e qui discendi* loda "l'una casa e l'altra"²².

Ma egli, come scrive Solerti, «volle dare maggiore testimonianza d'affetto all'antico compagno di studi e alla Principessa che più volte lo aveva favorito: l'11 gennaio pubblicò un cartello contenente cinquanta *Conclusioni amorose*²³, invitando chiunque a contraddire e a discutere in alcune sedute dell'Accademia Ferrarese della quale era allora principe Renato Cato»²⁴.

L'idea di un agone letterario/filosofico nel quale disputare pubblicamente, in tre sedute dell'Accademia ferrarese, il tema d'Amore, venne al Tasso dai suggerimenti di Antonio Montecatini, allora ministro e consigliere ducale. Il Montecatini sapeva per certo che l'argomento e la tipologia di agone avrebbero catturato l'attenzione del pubblico. Egli stesso, infatti, pochi anni prima aveva esposto e difeso pubblicamente a Ferrara più di mille proposizioni filosofiche, suscitando vivo interesse. Le cinquanta *Conclusioni amorose* saranno successivamente riprese e rimodulate nei dialoghi *La Molza ovvero dell'amore* e *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*. Molti assunti prima sostenuti con convinzione nelle *Conclusioni*, verranno ritrattati e persino confutati nelle opere più tarde che affrontano la tematica amorosa. Ne costituisce un esempio il *Cataneo*, nel quale si fa esplicito riferimento all'ottava²⁵, alla dodicesima²⁶ e alla diciottesima²⁷ delle *Conclusioni*.

²¹ Il Duca d'Urbino fin dal 1557, conoscendo la precoce maturità e saggezza del tredicenne Tasso, volle che suo figlio Francesco Maria, di appena otto anni, frequentasse il *Tassino*, affinché gli fosse d'esempio.

²² Così scrive Tasso commentando la canzone.

²³ Le *Cinquanta conclusioni amorose* furono per la prima volta pubblicate dall'Aldo nel 1581 nel volume miscelaneo *Rime e Prose, Parte prima*, Venezia, Aldo 1581. A rigore questa fonte proviene dal Serassi. Il Guasti contro Serassi sostenne invece che esse vennero in luce per la prima volta nel 1568 «poco innanzi che venissero sostenute». Pare improbabile questa teoria del Guasti, perché non v'è alcun biografo o alcuna edizione che comprovi tale teoria. È molto più certa l'ipotesi del Solerti, comprovata da più parti, che esse furono composte due anni dopo e preparate quasi all'improvviso.

²⁴ SOLERTI A., *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Firenze 1895, p. 128.

²⁵ P.S. «Fra le vostre conclusioni alcune in quel tempo che le sosteneste furono lasciate quasi non tocche: e tra queste quella in cui si contiene la definizione de l'amore: «Amore esser desiderio d'unione per compiacimento di bellezza» (T. Tasso, *Cataneo ovvero delle conclusioni amorose*, in *Dialoghi*, cit., p. 866).

²⁶ P.S. «Di quella piuttosto che nel numero è duodecima, se ben mi sovviene, con la quale affermate che l'odio non è contrario a l'amore ma seguace» (ivi, p. 871).

Limitatamente all'ottava conclusione, il Tasso-personaggio del *Cataneo* prende le distanze dall'assunto scritto in età giovanile («la definizione fu data dal signor Montecatino in alcuni trattati d'amore, alla cui autorità tutti cedevano [...]; ma la mia propria opinione è paraventura diversa²⁸») asserendo, sulla scorta del *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi Areopagita, che l'amore corporeo è in realtà causa di separazione: soltanto l'amore degli animi può considerarsi vera unione²⁹.

Le *Conclusioni amoroze*, come già accennato, furono scritte da Tasso sotto pressione, il tempo a disposizione era poco: «Il 18 gennaio, il 1° e il 6 febbraio hanno luogo le dispute³⁰, le quali *mutatis mutandis*, somigliavano molto alle conferenze oggi tanto in voga»³¹. Tasso ha appena venticinque anni, portamento elegante ma timido, fisionomia fine e buona. Immaginandolo nell'atto di affrontare le dispute, a pochi mesi dalla dipartita del padre, Pasolini ne suntegga i tratti fisici e le caratteristiche psicologiche, attraverso una prospettiva tipicamente romantica:

Nella sua faccia si vede che è un soldato, un ferito nella battaglia della vita. Ha certi occhi belli, ma strani; sono cilestri e un poco loschi...Ora che sappiamo le sue disgrazie, li diciamo occhi da allucinato, da pazzo, ma sono occhi che sentono, che vedono cose che i nostri non sentono e non vedono se prima non ce le mostra lui³²

Quest'uditorio illustre «tra cui rilucono gli ori, brillano le gemme, le spade, [...] sempre più garrulo, sempre più rumoroso»³³, certo non poteva vantare un alto grado di conoscenze né la predisposizione giusta ad ascoltare dispute su temi di natura filosofica. Lo stesso Tasso ce ne dà vivida testimonianza

²⁷ T.T.: «non vi negherò d'avere scritto la mia propria opinione in quella conclusione: "Amore non presuppone l'elezione, nè però seguire che si conceda il destino, ma presupporre necessariamente similitudine fra l'amante e l'amata"» (Ivi, cit., p. 877).

²⁸ Ivi, p. 866.

²⁹ Ivi, p. 867.

³⁰Per la datazione, Pasolini ricostruisce precisamente i giorni in cui Tasso disputava le sue *Conclusioni* grazie ai *Dispacci di Livio Passeri (inviato da Urbino a Ferrara per le nozze del Principe Francesco Maria) al duca Guidobaldo della Rovere*. Nella prima lettera (di Ferrara il dì 11 dell'anno MDLXX), Passeri ha l'intenzione di mandare una copia delle *Conclusioni* tassiane al duca «acciocché possa studiarvi sopra qualche cavaliere che avesse volontà d'argomentarvi». Nella lettera suddetta, Passeri infatti sa già che le *Conclusioni* saranno disputate nell'Accademia il «Lunedì che viene» quindi il 18 di gennaio. Nell'epistola datata 6 febbraio apprendiamo che intercorreva intanto il Carnevale: «Oggi sono andati pure in maschera a sentire disputare le *Conclusioni* del Tasso»

³¹ P. D. Pasolini, introduzione al *Trattato dell'amore...*, cit., p. LX.

³² Ivi, LXI.

³³ Ivi, LXI-LXII.

nelle pagine del *Cataneo*, dove anche lamenta la balbuzie come altro grave deterrente all'*ars oratoria*:

Ma io vorrei che le mie ragioni fossero considerate con animo quieto e senza lo strepito e l'applauso di quello quasi teatro di donne e de' cavalieri: però, non mi contendendo de la viva voce e del parlare, nel quale per l'impedimento de la lingua fui poco favorito da la natura, pensai di scrivere la mia opinione³⁴

Tornando ai giorni immediatamente precedenti l'inizio delle dispute, Tasso compose le sue *Conclusioni* in breve tempo³⁵ e servendosi dei numerosi trattatelli e dialoghi d'amore, allora in voga: il *Trattato dell'Amore Humano* del Nobili rappresenta di certo la fonte privilegiata. Flaminio Nobili era per Tasso, negli anni ferraresi, uno dei suoi più fidati amici e ne è prova il fatto che, dopo il 1575, Tasso, ultimata la sua *Gerusalemme* e in preda ad un'apprensione morbosa, prima di sottoporre i suoi Canti all'attenzione della temuta Inquisizione, li manda, ancora inediti, proprio al Nobili oltre che ai noti eruditi amici Scipione Gonzaga, Luca Scalabrino ed Angelo Bargeo.

Iniziata la lettura e secondo il tipico *modus operandi* di Tasso, nei margini della copia postillò il trattato, annotando i nomi e le definizioni principali che maggiormente colpivano la sua fantasia.

Come ben si arguisce dal titolo, il trattato del Nobili ruota attorno al tema dell'amore, indagandone le varie specie e approntando una definizione sulla vera natura dell'amore. Per amore si intende «quel piegamento, e affezione dell'animo nostro verso il bello³⁶». Nobili affronta il tema avvalendosi delle più note fonti dell'antichità greca e romana e dei massimi esponenti della letteratura italiana (Dante, Petrarca e Boccaccio). La bellezza spirituale (la Venere celeste) piace all'intelletto, che è occhio dell'anima: «a Venere i poeti dettero per compagne tre grazie, Verdezza, Allegrezza, Splendore, ma il Nobili ne scopre una quarta che può assai nell'eccitare l'amore, e che è "il risplendere che fa un animo gentil nel viso". Bellezza d'animo e grazia di

³⁴ T. Tasso, *Cataneo...*, cit., p. 862.

³⁵ Ancora una volta il *Cataneo* ne dà testimonianza: «Il signor Samniniato ha voluto prevenir la mia risposta, e io son contento che mi vinca in velocità; ma egli a me nel campo d'amore fu non picciolo avversario [...] facemmo insieme lunga contesa, egli con armi incognite, da le quali io peravventura, come poco esperto, non sapeva ben difendermi, io con quelle che m'erano prestate dal signor Montecatino, valorosissimo tra i peripatetici e tra i platonici filosofanti: perchè sue erano le conclusioni per la maggior parte, e io, da lui ammaestrato, volsi difendere. Ma ebbi brevissimo spazio d'apparecchiarmi a la difesa, e fu da me concesso lunghissimo a chi voleva oppugnarli » (T. Tasso, *Cataneo...*, cit., p. 862).

³⁶ F. Nobili, *Il trattato dell'amore...*, cit., p. 7v.

modi, fa talora sembrare bello all'amante anche quello che materialmente non è tale»³⁷.

Tornando alle postille tassiane al trattato del Nobili, della loro autenticità ne danno conferma nomi illustri come Cugnoni³⁸, Novelli³⁹, Corvisieri⁴⁰, Narducci⁴¹ e persino Solerti⁴² e Carini⁴³.

Limitatamente al tema dell'amicizia, Nobili, sulla scorta di Platone, asserisce che "ad eccitare il disio amoroso" ⁴⁴ è più «acconcia la bellezza del Giovane, che della giovane Donna, anzi quegli, che amano Donne sono da lui [Platone] stimati fecondi, e gravidi più tosto di corpo, che d'animo»⁴⁵. La contemplazione della bellezza maschile non è «atta a svegliare concupiscenza carnale»⁴⁶, non risveglia il *repugnante appetito*, ma al contrario *amando i maschi*,

³⁷ P. D. Pasolini, prefazione a *Il trattato dell'amore...*, cit., p. XLVII..

³⁸ G. CUGNONI (bibliotecario chigiano): «Le postille segnate nei margini di questo *Trattato dell'Amore humano composto, et donato ha già da molti anni da M. Flaminio Nobili all'Illustriss. Et Eccellentiss. Signor Prencipe di Firenze, et di Siena* – stampato appresso Vincentio Busdraghi in Lucca nell'anno MDLXVII sono, senza il minimo dubbio, di mano di Torquato Tasso, secondo che a me risulta dal confronto fattone con le Rime autografe del medesimo nel ms. Chigiano LVIII, 302. In *Fede*, etc. Roma, 20 maggio 1890».

³⁹ E. NOVELLI (bibliotecario dell'Angelica): «Confermo il giudizio del Prof. Cugnoni, avendo io raffrontate le postille suddette con mss. del Tasso, posseduti dall'Angelica. Roma, ai 30 maggio 1890».

⁴⁰ C. CORVISIERI (Professore di Paleografia e diplomatica nel R. Archivio Romano di Stato): «Altrettanto dichiara il sottoscritto oggi 31 di maggio 1890».

⁴¹ E. NARDUCCI (bibliotecario a riposo): «Confermo i precedenti giudizi avendo raffrontato le postille del presente libro coi mss. autografi di Torquato Tasso posseduti dalla Biblioteca Angelica. Roma, 31 maggio 1890».

⁴² A. SOLERTI: «Per la pratica acquistata nei lunghi studi sul Tasso, affermo essere autentiche le postille segnate sui margini di questo esemplare. Credo che così Torquato si preparasse alle sue 50 *Conclusioni amoroze* sostenute nell'*Accademia ferrarese* nel 1570. Roma 12 ottobre 1891».

⁴³ I. CARINI (Prefetto della Biblioteca Vaticana e Professore di Paleografia): «Io qui sottoscritto dichiaro d'aver con ogni diligenza esaminato, nel presente *Trattato dell'Amore Humano* le postille marginali che diconsi del Tasso; e messo in guardia dalle note falsificazioni dell'Alberti, di averle sottoposto a minuzioso raffronto con gli autografi incontrastabili del grande epico che si conservano in questa Biblioteca Vaticana, precisamente col famoso codice Ottoboniano 2229 e colle stampe postillate di mano del Tasso medesimo che recano i numeri 9966, 9967 (con due ottave autografe, oltre le postille) 9972-74. Or avendo così comparato i tratti di penna, le forme delle lettere, il modo di sottolineare il modo e il tipo di scrittura che ben si lascia cogliere malgrado l'incostanza della mano, ho acquistato la serena convinzione che le postille di questo libro sono, senza alcun dubbio, dell'immortale cantore della *Gerusalemme*. In fede di che ecc. Dal Vaticano, 10 giugno 1890».

⁴⁴ F. Nobili, *Trattato dell'Amore...*, cit., p.16r.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

l'uomo saggio è spinto «dal desiderio di giovar loro, e di rendergli valorosi, e scienziati»⁴⁷.

Trasmettere virtù e scienza ai giovani amati è una delle forme più alte d'amore per Nobili, che sull'amicizia si esprime con queste parole:

Poco diverso fine è quello dell'Amore amichevole; conciosia che nell'Amicitia nulla cosa bramiamo tanto, quanto giovare, e far bene all'Amico; talche volle Aristotele, il felice principalmente haver bisogno d'Amici, accioche abbia a chi giovare. Adunque il goder la bellezza humana, non è principal fine dell'Amore, percioche non può la Natura riguardare fine sì basso⁴⁸.

La postilla tassiana «perchè il felice habbia bisogno d'amici», a margine del brano summenzionato, non rappresenta certo un commento critico, ma solo un appunto finalizzato a sintetizzare il periodo suddetto. Eppure, questa postilla, anche se risulta di poca utilità per le giovanili *Conclusioni amorose*, sedimentata da anni nella mente dell'autore e arricchita da un più approfondito studio filosofico, ritorna nel *Manso*. Alla lapidaria affermazione del Manso-personaggio («i felici poco hanno bisogno d'amici»⁴⁹), il Forestiero Napolitano vi si oppone, forte delle teorie dei più grandi maestri dell'antichità:

La felicità solitaria si rimarrebbe quasi d'essere felicità: laonde in questa parte dobbiamo acquietarci a l'opinione d'Aristotele e di Marco Tullio e de' migliori, i quali vogliono che a l'amico si convenga più tosto di fare che di ricevere i benefici, e che sia più onesto a gli amici che a gli estranei: però al felice sono necessari gli amici almeno perchè vi sia chi riceva le sue grazie, i suoi doni e i suoi favori. E si suol dubitare se gli amici siano più necessari nella prospera o ne l'aversa fortuna, perciò che nell'una si ricerca chi faccia il beneficio, ne l'altra chi il riceva; ma in ambedue senza fallo sono ricercati, e senza essi non sarebbe piacevole la vita, come deve esser quella del felice, nè piacevole nè continua l'operazione.⁵⁰

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ T. Tasso, *Il Manso ovvero de l'amicizia*, cit., p. 948.

⁵⁰ Ivi, pp. 948-949. Non è incidentale il confronto con Aristotele: «Si discute intorno all'uomo felice, se avrà bisogno d'amici o no. Si dice infatti che per coloro che sono beati e bastano a se stessi non vi è nessun bisogno di amici: infatti possiedono già i beni. Essendo dunque autosufficienti, non hanno bisogno di niente, e l'amico, che è un altro se stesso, procura ciò che l'uomo non può avere da se medesimo. Donde il proverbio "quando la fortuna sia favorevole, che bisogno c'è di amici?". D'altro canto ha tutta l'aria di un'assurdità dopo avere attribuito tutti i beni all'uomo felice, il non assegnargli degli amici: cosa questa che – ad avviso di tutti – è il più grande dei beni esteriori [...] è senza dubbio assurdo anche il fare di chi è beato un solitario; nessuno infatti sceglierebbe di possedere tutti i beni per goderne

Tornado alla teoria dell'amicizia teorizzata nel *Trattato dell'Amore Humano*, per Nobili, solo tra uomini avviati alla sapienza e legati da affinità e amore reciproco la virtù trova terreno fertile dove mettere radici. La virtù, infatti, come insegna Aristotele può essere trasmessa "dalla bocca de' Precettori"⁵¹ e penetrare nell'animo del giovane discente. Per risvegliare questo desiderio, la Natura si è servita della bellezza "quasi ostetrica e balia"⁵². La bellezza umana, asserisce Nobili, non è il principale fine dell'amore. La Natura non può "riguardare fine sì basso"⁵³, ma

colla bellezza de i Maschi, e forse de le Donne, che del virile habbiano, c'indirizzerà a generare figli spirituali⁵⁴.

Questo desiderio di partorire *figli spirituali* finisce col legare indissolubilmente gli animi degli amici nella comune sete di elevazione. Tale assunto trova la sua base teorica nella definizione stoica di *filia*. Che Nobili faccia riferimento nel corso del suo trattato ai filosofi stoici è fatto acclarato dallo stesso autore.

Infatti, ritornando all'assunto secondo il quale la *bellezza dei Maschi* è *quasi ostetrica e balia*, affinché si generino tra i sapienti i *figli spirituali*, l'ipotesto a cui Nobili con ogni verosimiglianza fa riferimento è il libro VII della *Vita dei filosofi* di Diogene Laerzio: come afferma Zenone nella *Repubblica*, Crisippo nel primo libro *Dei modi di vita* e Apollodoro nell'*Etica*, il sapiente (τὸν σοφὸν) «ἐρασθήσεται δὲ τῶν νέων τῶν ἐμφαινόντων διὰ τοῦ εἶδους τὴν πρὸς ἀρετὴν εὐφυΐαν»⁵⁵. La somiglianza tra il brano sopracitato del trattato del Nobili e *La vita dei filosofi* di Diogene Laerzio è poi evidente nel passo che segue nel quale si indaga il binomio amore-amicizia:

Εἶναι δὲ τὸν ἔρωτα ἐπιβολὴν φιλοποιίας διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον· καὶ μὴ εἶναι συνουσίας, ἀλλὰ φιλίας⁵⁶

da solo, gicchè l'uomo è un essere politico e naturalmente portato a vivere in società» (ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di Marcello Zanatta, Milano, Bur 1986, IX, 9, p. 807).

⁵¹ F. Nobili, *Trattato dell'amore...*, cit., p. 16r.

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ivi*, p. 17r.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ «Amerà quei giovani che nell'aspetto esteriore mostrano una naturale propensione alla virtù » (DIOGENE LAERZIO, *Vita dei filosofi*, VII, I, 129).

⁵⁶ «L'amore è uno sforzo di procurarsi amicizia, tramite la bellezza esteriore: né si tratta di unione carnale, bensì di semplice e pura amicizia» (*ivi*, VII, I, 130).

A rigore, per lo Stoicismo non esiste una realtà trascendente, tutto l'esistente trova collocazione dentro un rigido monismo materialistico. Ilozoisticamente il principio vitale è intrinseco al mondo sensibile; dentro la realtà fenomenica il *Logos*-ragione costituisce la parte più ignea della materia, senza mai trascenderla: il *Logos* stesso ha natura materiale, rappresentando la forza ordinatrice e razionale del mondo. La ragione dell'uomo che ha natura affine a quella del *Logos*, solo nella condizione dell'*apatia* e dell'*atarassia*, svincolata dalle passioni che traviano l'animo, può agire secondo virtù, in maniera consentanea con il *Logos* che anima il mondo. Data questa premessa, il sentimento dell'amicizia, annoverata come passione, entrando in contrasto con l'*apatia* del saggio stoico, risulta inconciliabile con la visione finale dello Stoicismo⁵⁷. Su questo argomento lo Stoicismo antico si mantiene su posizioni estremamente rigide, confinando l'amicizia non tra i beni desiderabili per se stessi⁵⁸, ma solo come mezzo per conseguire un bene più grande: la Virtù.

Per gli stoici (soprattutto per lo Stoicismo antico) l'amicizia non è bene finale e soprattutto può avere luogo esclusivamente tra sapienti («λέγουσι δὲ καὶ τὴν φιλίαν ἐν μόνοις τοῖς σπουδαίοις εἶναι, διὰ τὴν ὁμοιότητα»⁵⁹); l'amicizia contemplata dai Nobili avviene, invece, non tra sapienti ma tra il Precettore e un giovane aspirante alla virtù e per questo fine avviato alla sapienza. Gli stoici considerano questa particolare forma di amicizia imperfetta e la definiscono viatoria⁶⁰.

In conclusione, nel passo del *Trattato dell'amore humano* in cui si fa riferimento ai filosofi stoici, Nobili sembra riferirsi esclusivamente all'amicizia viatoria e non all'unica forma di amicizia perfetta teorizzata dagli Stoici (ovvero l'amicizia tra sapienti). Limitatamente a questa *subspecies* di amicizia, Nobili, più vicino alle teorie dello stoicismo di mezzo, scrive:

Adunque secondo l'opinione di Aristotele il fine dell'Amore sarà in un Gentiluomo il vicendevole amore, dalla quale opinione non s'allontanarono gli Stoici, essendo essi usati diffinire Amore uno sforzo di fare amicitia per

⁵⁷ La *philia*, specialmente nello Stoicismo antico, come spiega Pizzolato, è una tensione dell'io che, spinto dalla *philautia*, ha riconosciuto in un altro qualcosa di utile per sé e se ne appropria (*oikeiosis*), per raggiungere una maggiore pienezza: e quindi ancora per amore di sé. Al sapiente stoico non interessa il *tu*, al sapiente stoico interessa invece l'*id*, ovvero l'elemento che unisce l'io al *tu* (Cfr. PIZZOLATO LUIGI, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993, p. 83).

⁵⁸ Lo Stoicismo di mezzo si attesta su posizioni meno rigide. Ne dà testimonianza Cicerone: «Ubi illa sancta amicitia, si non ipse amicus per se amator toto pectore, ut dicitur?» (CICERONE, *De Legibus*, I, 49).

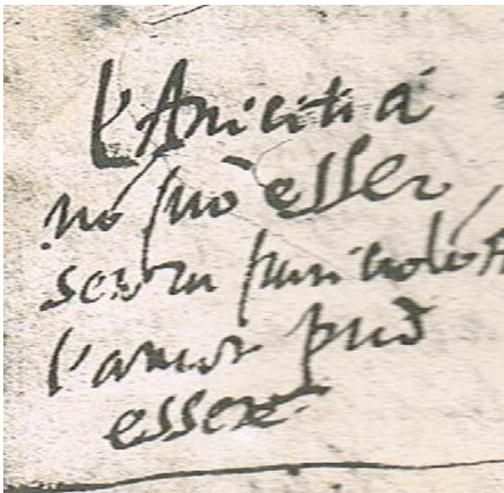
⁵⁹: «Secondo gli Stoici, l'amicizia esiste solo tra gli uomini virtuosi, perché sono simili tra di loro» (Diogene Laerzio, *Vita dei filosofi*, cit., VII, I, 124).

⁶⁰ L'espressione è di L. Pizzolato, Cfr. *L'idea di amicizia...*, cit., p. 84.

cagion di bellezza; e fare amicitia non vuole inferire altro che produrre nell'amato pari amore⁶¹

Anche Tasso annota genericamente nel margine inferiore del testo: «Gli stoici diffiniscono l'amore uno sforzo di fare amicitia⁶²».

Procedendo con le varie *sorti d'Amore*, Nobili affronta il problema della reciproca volontà d'amare: se nell'amore può accadere che tra i due amanti non ci sia pari volontà ad amare, l'amicizia invece "non può esser senza pari volontà⁶³", come Tasso stesso scrive nella postilla che qui di seguito riporto⁶⁴:

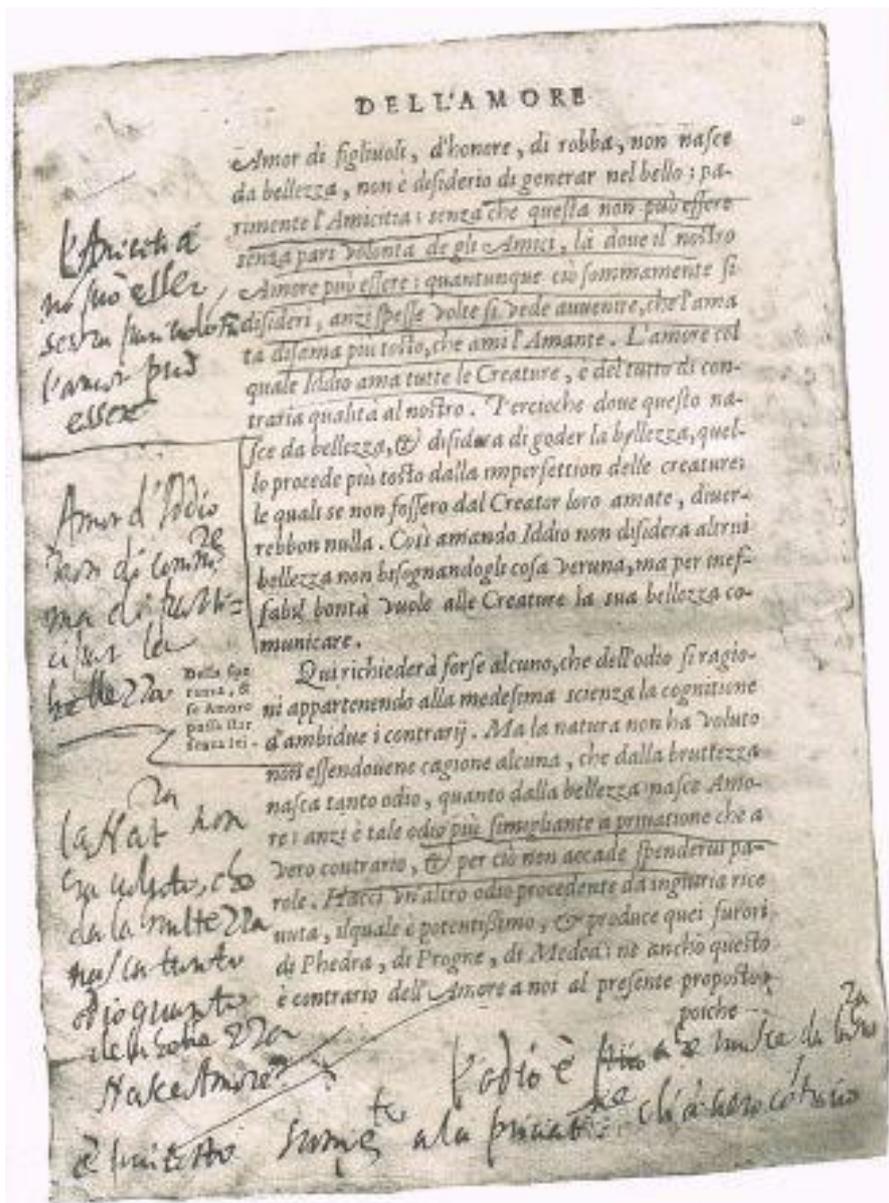


⁶¹ F. Nobili, *Trattato dell'amore...*, cit., p. 18r.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p.31r. Nobili infatti scrive: «spesse volte si vede avvenire, che l'amata disama più tosto, che ami l'Amante».

⁶⁴ Faccio riferimento all'edizione del 1597 del Busdraghi. A rigore la suddetta pagina tratta dalla cinquecentina è stata riprodotta nell'edizione di P. D. Pasolini, *Trattato dell'amore...*, cit.



Sullo stesso argomento Tasso ritorna nel *Manso*, ponendosi però su posizioni diverse:

né concederei che l'amico necessariamente ami l'altro, ma l'amato possa non amare l'amante; ma più tosto approvo l'antichissima sentenza di Solone, che l'amato sia l'amico. [...]e sì come ne la vera amicizia, così ne lo amore non finto è necessario che l'amato riami. Non s'estingue dunque l'amore prima de l'amicizia per difetto di chi riami, ma l'uno e l'altro è costante e divino e maraviglioso egualmente⁶⁵.

⁶⁵ Tasso, *Manso*, cit., p. 936.

Tornando al *Trattato dell'amore humano*, Nobili, ponendosi il problema se l'amore sia per nostra volontà o per destino, riporta i versi mutuati dalla *Fedra* di Seneca nei quali la *prudente Nutrice*, con *savie parole* definì vincitore «chi da prima ad Amor fe resistenza⁶⁶». È destinato a soccombere chi ha ceduto al richiamo d'amore:

Chi nutrì con lusinghe il dolce male
Indarno tenta poi scuotere il giogo
Al quale il suo voler si sottopose⁶⁷

La debolezza (la *viltà* la definisce Nobili) rende gli uomini incapaci di resistere al richiamo d'amore⁶⁸. Tasso riassume le conclusioni alle quali Nobili è pervenuto asserendo con la seguente postilla che «i primi semi de l'Amore son dati dal destino da la simiglianza e conformità del sangue ma il parto è de l'elezione»⁶⁹. L'amore, ancora riassume Tasso nelle postille «è piegamento gagliardo confermato da l'elezione e dalla usanza et non pur affetto ma habito»⁷⁰. Quest'assunto, come dimostrerò a breve, verrà totalmente sovvertito nella dialogistica dell'ultimo periodo.

Su questo particolare tema e relativamente al problema dell'amicizia, Nobili, sulla scorta dell'ottavo libro della *Philosophia morale*⁷¹ di Aristotele, afferma che

La diletione è affetto, ma l'Amicitia è habito [...] l'amicizia nascendo da ferma elettione pende anchora da l'intelletto, e quivi richiede habito, mediante il quale il bene dell'Amico, come nostro proprio bene, desideriamo⁷².

⁶⁶F. Nobili,, *Trattato dell'amore...*, cit., p. 38r.

⁶⁷ *Ibidem*. Nobili non cita la fonte. Verosimilmente questi versi appartengono alla *Fedra* di Seneca (Atto I, scena II), nella quale la Nutrice si rivolge a Fedra con queste parole: «Via dal tuo animo casto ogni pensiero impuro. Spegnilo questo fuoco, sposa di Teseo, nobile discendente di Giove. Non abbandonarti a una speranza sinistra. L'amore, chi si ribella e lo respinge subito è sicuro di vincerlo. Se invece lo nutri di blandizie, questo dolce male, è tardi per sottrarsi ad un giogo che hai accettato». (SENECA, *Medea, Fedra, Tieste*, introduzione e note di Caterina Barone, traduzione di vico Faggi, Garzanti 2012).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*. Tasso ritorna ad affrontare il problema 'destino ed elezione in amore' in epoca più tarda con *La Molza* e il *Cataneo*.

⁷⁰ Ivi, p. 38v.

⁷¹ Tasso più precisamente annota in una postilla a margine:«Aristotele nell'Ottava dell'Ethica dice che la diletazione è affetto» (F. Nobili, cit., p. 38v).

⁷² *Ibidem*. Tasso riassume quanto asserito dal Nobili come segue: «Amore esser habito non altramente ch'Aristotele habbia detto de l'Amicitia».

In conclusione, tanto nell'amicizia (come sostenuto da Aristotele) quanto nell'amore (come asserito da Nobili per affinità tematica), l'*habitus* è la "ferma disposizione del senso e dell'intelletto"⁷³.

Volutamente ho dedicato a questo passaggio ampio spazio, considerando che Tasso ritorna col genere dialogico ad affrontare il sopradetto assunto aristotelico. Nel *Manso*, infatti, con maggiore rigore filosofico Tasso arriva a sovvertire quanto asserito nelle postille giovanili al trattato del Nobili⁷⁴. Nel *Manso*, infatti, facendo riferimento all'*Etica Nicomachea*⁷⁵, il Forestiero Napolitano, dopo avere affermato che

fra l'amore e l'amistà è questa differenza, che l'amore è simile a l'affetto, l'amicizia a l'abito; e l'amore si stende ancora a le cose inanimate, le quali non possono riamare: ma de gli amici l'uno ama l'altro per elezione, ma l'elezione procede da l'abito⁷⁶

conclude il suo ragionamento opponendo alla costanza tipica dell'amicizia, il carattere instabile dell'amore⁷⁷: amore come perturbazione e movimento, amicizia come disposizione costante.

Date queste premesse, il Forestiero Napolitano chiede al suo interlocutore se reputa vera la teoria dello Stagirita secondo la quale «l'amore sia somigliante a l'affezione»⁷⁸ e invece l'amicizia a l'abito. Manso rispondendo che «l'amore è simile a gli affetti, perché è simile a l'altre passioni, sì come l'amistà è somigliante a gli altri abiti⁷⁹», spiega Aristotele con San Tommaso:

F.N. Il dottissimo signor Manso ha dichiarato Aristotele con san Tomaso, e con questa parola «a gli altri abiti» datomi la vita. L'amicizia è adunque abito.⁸⁰

Infatti, l'*abitus* tomista si configura come una qualità interiore dell'essere⁸¹. Nell'accezione classica del termine (vale a dire quella aristotelica), in senso

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ Cfr, E. RUSSO, *Amore ed elezione nel Manso di Torquato Tasso*, in «esperienze letterarie», XXIII, 1998, 4, p. 65, nota 64.

⁷⁵ Aristotele, *Etica Nicomachea*, cit., VIII, 5.

⁷⁶ T. Tasso, *Manso...*, cit., p. 928.

⁷⁷ «non è meraviglia adunque che ne l'amore nel quale non è elezione non sia costanza; ma sarebbe per avventura meraviglia se bastasse l'elezione a far costante l'amore, non altrimenti che se l'elezione del mare potesse far costante la fortuna del mare» (ivi, p. 933).

⁷⁸ T. Tasso, *Manso...*, cit., p. 930.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ T. Tasso, *Manso...*, cit., p. 930.

⁸¹ «L'*habitus* tomista si presenta innanzitutto come una *maniera d'essere*, una modalità della sostanza (*modus substantiae*, I-II, 49,2) che l'affetta e la determina dall'interno, prima di essere una facilitazione dell'agire. San Tommaso la concepisce come un *avere* permanente, che

transitivo *l'héxis* (il termine greco per *habitus*) designa l'atto del possedere (*échein*) qualcosa e coincide con la categoria aristotelica dell'avere. In senso intransitivo (riflessivo), come per il caso che stiamo analizzando, l'abito è un modo di essere (*hoútos échein*) e in particolare è un modo di reagire costante a qualcosa. In questa particolare accezione *l'habitus* è il modo di sentire e di agire proprio di un individuo, il suo *ethos* o carattere.

Ritornando al dialogo tassiano, il Manso-personaggio conclude il suo intervento sempre in linea con teorie capaci di fondere sincreticamente aristotelismo e tomismo:

G.M. Già mi son pentito d'aver creduto che l'amicizia sia abito: e per avventura Aristotele volle intendere ch'ella fosse passione o disposizione nella stabilità, simile a gli abiti⁸²

Summa summarum nel *Manso* si assiste al rovesciamento dell'assunto giovanile che legava in un perfetto binomio amore e amicizia (mi riferisco alla postilla tassiana «Amore esser habito non altramente ch'Aristotele habbia detto de l'Amicitia»⁸³). Si tratta «di un mutamento significativo, anche tenendo conto della funzione meramente mnemonica e avalutativa sovente svolta dalle annotazioni tassiane»⁸⁴. Infatti, come ha già evidenziato Emilio Russo, nel *Manso* il parallelismo tra amore e amicizia appare palesemente incrinato oltre che dall'assunto teorico dell'amicizia come abito e virtù e dell'amore come perturbazione e movimento – già ampiamente trattato – anche da un altro elemento non incidentale per la dimostrazione della tesi portata avanti nel *Manso*: «il Tasso aggiunge alle frasi dell'*Ethica*, secondo un procedimento ad incastro, notazioni davvero perspicue»⁸⁵. Rispetto al modello aristotelico, l'inserzione tassiana «l'amicizia è simile ad un lento veleno»⁸⁶ mira a incrinare ulteriormente il suddetto parallelismo tra amore e amicizia.

Sul tema dell'amicizia concludiamo con le ultime considerazioni presenti nel *Trattato dell'amore Humano*. Nobili, traendo sostegno dall'*Etica* aristotelica,

qualifica il soggetto *in ordine ad naturam* e dispone questa in bene o in male (R. SIMON, *Morale. Filosofia della condotta umana*. Brescia, Paideia 1966, pp. 348-349).

⁸² Il riferimento è sempre a Aristotele, *Etica Nicomachea*, cit., VIII, 5.

⁸³ Cfr. nota 71.

⁸⁴ RUSSO, *Amore e elezione...*, 68.

⁸⁵ Il riferimento è sempre ad Aristotele, *Ethica Nicomachea*, cit., VIII, 5 1157b 11-18. Tasso sembra tradurre alla lettera il passo aristotelico. Dopo avere scritto che i luoghi non riescono a dissolvere l'amicizia, traducendo alla lettera il passo aristotelico, *sua sponte* inserisce la frase «ma estinguendo l'amore, fa quasi operazione di giovevole medicina; dissolvendo l'amicizia è simile ad un lento veleno. (Cfr. E Russo, *Amore ed elezione...cit.*, p. 65).

⁸⁶ T. Tasso, *Manso...*, cit., p. 928.

asserisce che, nell'amicizia «breve lontananza, quantunque tolga molte operationi dell'Amicitia, nondimeno non toglie lei; ma quando è lunga, pare che toglia ancor lei, e induca dimenticanza⁸⁷». Anche Tasso, nel *Manso* a proposito della lontananza tra gli amici si avvicina al pensiero espresso dal Nobili, arricchendolo di rimandi aristotelici⁸⁸:

perciò che de gli amici alcuni vivono insieme e godono de la conversazione e de la scambievole utilità, altri, come dice Aristotele, dormono e, separati di luogo, non fanno alcuna operazione, ma sono disposti ad operare amichevolmente: perchè i luoghi non dissolvono l'amicizia, ma l'operazioni più tosto, quantunque la lunga assenza par che generi quasi obluvia de l'amicizia come de l'amore [...] È dunque necessaria la presenza, senza la quale l'amicizia è quasi priva del suo diletto [...] Ma fra coloro fra' quali non è domestichezza può essere più tosto benevolenza che amicizia: perchè niuna cosa è più propria de l'amico che il vivere insieme, avenga che i poveri e i mendici desiderano l'utilità; ma il vivere insieme è desiderato ancora da i felici, i quali non è convenevole che vivano ne la solitudine, essendo la solitudine grandissimo male: e sarebbe molesta nel cielo, come disse alcuno»⁸⁹

Infine Nobili, interrogandosi sulla forma perfetta di amicizia, sulla scia di Aristotele asserisce che non si può mai superare il numero di due: «onde conchiude Aristotele, che ne ancho perfetta amicitia ha luogo tra più di due»⁹⁰. Nella postilla tassiana leggiamo: «perfetta amicitia non haver luogo più che tra due»⁹¹.

Nel *Manso* Tasso rafforza la veridicità di questo assunto citando, oltre ad Aristotele, altre importanti fonti classiche:

F. N. Cotesta opinione è tanto contraria a quella che porta Aristotele ne' *Magni Morali* che nulla più: perché Aristotele non solo esclude da l'amicizie

⁸⁷ F. Nobili, *Trattato dell'Amore Humano...*, cit., p. 46r. Tasso, a quel tempo, più interessato al tema dell'amore che a quello dell'amicizia, postilla senza tener conto della fonte aristotelica: «lunga lontananza toglie Amore, et indica dimenticanza».

⁸⁸ Tasso nel *Manso* sembra parafrasare il seguente passo dell'*Etica Nicomachea*: «Coloro che vivono in intimità gioiscono uno dell'altro e vicendevolmente si fanno del bene, invece quelli che dormono o che sono separati dai luoghi non compiono atti d'amicizia, ma sono disposti così da esercitare la loro attività d'amici. Infatti i luoghi non sopprimono l'amicizia in senso vero e proprio, ma ne sopprimono l'esercizio. Se però l'assenza diventa lunga, tutti riconoscono che essa produce oblio anche nell'amicizia: donde si dice: "molte amicizia un lungo silenzio ha pertanto dissolto"» (Aristotele, *Etica Nicomachea*, cit., VIII, 6, 1157,b, p. 721)

⁸⁹ Tasso, *Manso*, p. 928.

⁹⁰ . Nobili, *Trattato dell'Amore Humano...*, p. 52v.

⁹¹ Ibidem.

i molti amici, ma i pochi: altrimenti, come egli dice, avverrebbe che l'amico avesse sovente occasione di dolersi per la varietà de' fortunosi accidenti e de le morti, a le quali è soggetta la vita de gli uomini: e vuol ch'ella si restringa fra due o tre al più.

G. M. Sarà adunque l'amicizia a guisa d'un Gerione: così concordi saranno le operazioni de tre.

F. N. Il Gerione da Luciano è assomigliato a l'amico, ma da Aristotele ne' suoi libri de la *Topica* si assomiglia a l'anima, perché ne l'anima sono tre potenze a guisa di Gerione, fra le quali nondimeno dovrebbe essere amicizia. Ed in questa guisa si potrebbe risolvere quella che par contraddizione in Aristotele: perché in alcuno luogo vuole che si trovi l'amicizia fra se stesso, ne l'altro non vuole che l'amicizia possa essere tra meno che fra duo soggetti; il che è vero senza fallo. E vero sarebbe parimente che l'uomo non potrebbe esser amico di se medesimo, se l'amicizia non si considerasse per rispetto de le molte parti de l'anima. È dunque prima l'amicizia ne le potenze de l'anima, come estimò Aristotele, e la giustizia similmente, come giudicò Platone⁹².

Nelle ultime pagine che concludono il trattato, Nobile ritorna un'ultima volta a indagare il tema dell'amicizia sulla base delle teorie aristoteliche, affrontando un motivo destinato a ritornare negli scritti tassiani più tardi. Il tema è così sintetizzato da Tasso a margine del periodo: «più proprio de l'amicitia l'amore che l'essere amato»⁹³. Infatti, sulla scia dell'*Etica* aristotelica, Nobile sostiene che è «più proprio dell'Amicizia l'amare, che l'essere amato, e veramente il disse [Aristotele], percioche l'Amicitia hebbe principio dall'amare, e non dall'essere amato, e per quello si conserva»⁹⁴.

Date queste premesse, Nobile conclude il suo trattato mettendo a paragone il sacrificio di Alceste a quello di Achille. Posto che quando l'amante si volge alla persona amata non come a fine, «ma come a soggetto dove disideri introdurre virtù e scienza»⁹⁵, questo amante lo diremo sospinto da «Celeste e Divino furor e più nobile dell'Amato»⁹⁶. Partendo da questo assunto, risulta che Achille sia superiore ad Alceste. Infatti, Achille è disposto a morire perchè «l'Amante è dal suo amore condotto a servire l'Amato, come suo Idio, e a morir per lui, poi che già è trasformato in lui, e in lui consiste tutta la Felicità e la Beatitudine sua. Ma l'Amato non ha bisogno di servire, e di morire per l'amante; e facendolo opera per libera e pura cortesia e grandezza

⁹² Tasso, *Manso*, cit., pp 949-950.

⁹³ F. Nobile, *Trattato dell'Amore Humano...*, cit., p. 56r.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Nobile, *Trattato dell'Amore Humano...*, cit., p. 57v.

⁹⁶ *Ibidem*

d'animo»⁹⁷. Le ultime parole del trattato di Flaminio Nobili sono un inno alla *philia* di Achille per Patroclo:

E dove l'Amante servendo aspetta dalla cosa amata il guiderdone, l'Amato da gli Idij l'aspetta, e perciò da loro il dee ricevere. Ragionevolmente adunque fu da gli Idij di maggior mercede riputato degno Achille morto per l'Amante, che Alceste morta per l'Amato⁹⁸

Sulla superiorità fra gli amici, Tasso nel *Manso* affronta l'argomento da un angolo prospettico più ampio, arricchendo il brano di notevoli citazioni:

E quantunque ciò paia essere vero piuttosto ne le spezie de l'amistà che sono tra gli eguali, nondimeno fra' diseguali ancora non è falso che prima si debba aver riguardo a l'egualità che è nel quanto, dapoi a quel che conviene: perciò che ne l'amicizia, come ne insegna Cicerone, coloro che sono superiori deono inchinarsi e quasi sottoporsi e innalzare gli inferiori. In questa guisa si fa la parità, e grandissima cosa è ne l'amicizia, come afferma il medesimo, che l'inferiore sia pari al superiore: però oltre tutti gli altri fu lodatissimo Scipione che non si preponeva a Filone, non a Lelio, non ad altro amico, quantunque tutti superasse di valore e d'eccellenza. Dovrebbe adunque la conversazione fra gli amici essere somigliante a' ragionamenti fra piccioli e fra grandi, de' quali l'Anguillara quasi per gioco: *Conviene che s'impiccioli, io m'ingrandi*. Ed ebbe forse riguardo a que' versi di Pindaro...⁹⁹

Alla luce di questa prima sezione dedicata alle fonti giovanili sul tema dell'amicizia, possiamo concludere con assoluta certezza che già attorno ai venticinque anni Tasso, grazie alla lettura del *Trattato dell'amore humano* di Flaminio Nobili, ha già annotato e dunque scalfito nella memoria fonti imprescindibili per la formulazione di una sua teoria dell'amicizia: le fonti

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 57v.

⁹⁹ Tasso, *Manso*, cit., p. 943. Bruno Basile scrive a proposito della mancata citazione dei versi di Pindaro: «quella ineludibile lacuna che, retaggio non gradito, guasta una notevole opera in prosa del poeta della *Gerusalemme*» (Basile, *Una citazione di Pindaro ne Il Manso ovvero de l'amicizia di T. Tasso*, cit., p. 114). Cesare Guasti, nella sua edizione critica ai *Dialoghi tassiani*, elimina la lacuna, copiando da un testo secentesco (*Le prose del signor Torquato Tasso, divise in cinque parti, nuovamente poste in luce separate dalle Rime. Al reverendissimo P.D. Angelo Grillo, abate e presidente generale della Sacra Religione Cassinese*, In Venezia, Appresso Evangelista Deuchino, 1612). Nel testo di Deuchino, riportato in apparato anche da Ezio Raimondi (Tasso, *Dialoghi*, a cura di Raimondi, cit., vol. II, T. II, p. 878) si fa riferimento a Pindaro, *Pythica* 3. 107-8: *σικρὸς ἐν σικροῖς, μέγας ἐν μεγάλοις ἔσσομαι*. Basile mette a fuoco il problema di una *sententia* greca «mai verificata e soprattutto un quesito filologico bruciante delle prose tassiane» (Basile, *Una citazione...*, cit., p. 118).

stoiche e aristoteliche, già analizzate attraverso le postille giovanili, confluiranno nel *Manso*¹⁰⁰ e nelle opere poetiche dell'ultimo periodo (così come negli scritti di carattere teorico), arricchite dall'erudizione caratteristica dell'ultimo Tasso.

Nel *Manso*, infatti, accanto alle fonti sopracitate, fin dall'*incipit*, l'opuscolo plutarco *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere*¹⁰¹ funge da basso continuo per tutta la prima sezione del dialogo. Come il discorso di *Lisia*, nel *Fedro* platonico è anticipato e reso più concreto dalla scoperta da parte di Socrate del testo, nascosto tra le pieghe del mantello del giovane Fedro¹⁰², così anche nell'*incipit* del *Manso*, la presenza di Plutarco è anticipata attraverso lo stesso espediente platonico:

Però, non dubitando io che le mie visite le fossero moleste soverchiamente, una tra l'altre volte il ritrovai con l'operette di Plutarco¹⁰³

Le sopradette operette di Plutarco erano frequentatissime da Tasso che li leggeva in un'edizione veneziana del 1532¹⁰⁴ e non del 1578 come

¹⁰⁰ L'*editio princeps* del *Manso* è napoletana, "appresso Gio. Iacomo Carlino, et Antonio Pace, 1596".

¹⁰¹ Baffetti in nota invece riporta *Quomodo possit adulator ab amico internosci*. Cfr. T. Tasso, *Dialoghi*, cit. p. 907. Sul *Quo pacto...*, è di grande rilevanza la seguente scoperta di Chines: «Nell'Index iniziale l'opuscolo *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere* compare attribuito ad Angelo Poliziano. Ma se esaminiamo il testo all'interno (c. 367 r), ci accorgiamo che dal titolo del capitolo – come del resto dall'Indice – è stato eraso il nome dell'interprete (che non è dunque il Poliziano) tuttavia ingenuamente salvato nei titoli correnti nella parte superiore della pagina, in cui compare scritto chiaramente *Eras.(mo) Rot.(erodamo) int.(erprete)*. Il nome impronunciabile in clima di Controriforma, è dunque quello di Erasmo, autore, come rivela l'analisi ravvicinata del testo, di 11 versioni latine di opuscula presenti nel volume, tutti attribuiti nell'Indice a Poliziano a cui in realtà in questa edizione si deve una sola versione». (LOREDANA CHINES, *Tasso postillatore di Plutarco*, in «Torquato Tasso e l'Università», Firenze, Olschki, 1997, pp. 239). A Poliziano, infatti, si deve la sola traduzione delle *Amatoriae narrationes*. Conclude Chines: «Erasmo dunque si pone come terzo interlocutore tanto inatteso quanto gradito tra Tasso e Plutarco» (ivi, p. 240).

¹⁰² «Certo, amore, ma prima mostrami cosa tieni nella mano sinistra, sotto il mantello: scommetto che hai proprio il discorso. E se è così [...] *Lisia* stesso è presente» (PLATONE, *Fedro*, Laterza, Bari 2002, 228, 5 d-e).

¹⁰³ T. Tasso, *Manso...*, cit., p. 906.

¹⁰⁴ Che Tasso fosse un attento lettore di Plutarco è testimoniato dai postillati tassiani. Nel fondo della Barberiniana, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, i 53 volumi che hanno la segnatura *Barb. Cr. Tass.*, seguita dalla numerazione progressiva recano, tranne l'ultimo, postille di mano del Tasso (Cfr. A. M. CARINI, *I postillati barberiniani*, in «Studi Tassiani», 12, p. 98). Dopo Solerti (*Vita di Torquato Tasso*, cit., III, p. 113-120) e l'imperfetto lavoro di V. PRINZIVALLI (*Torquato Tasso a Roma*, Roma, Libreria Desclée Lefebvre e C. 1895, pp. 187-189), si deve a Carini (Cfr. *I postillati...*, cit., pp. 97-110) il catalogo ordinato dei postillati. Tra questi 53 volumi (ancora poco attenzionati dagli studiosi) il secondo ha per titolo PLUTARCHI

erroneamente sostenuto da Baffetti¹⁰⁵. A rigore, il sopraddetto esemplare degli *opuscula moralia*, non è stata l'unica silloge plutarchea posseduta da Tasso. Infatti, sia nel *Conte ovvero de l'imprese* che nel *Mondo Creato* si fa riferimento al *De Iside et Osiride* e al *De sollertia animalium*, assenti nell'edizione del 1532. Quest'ultima silloge fu postillata da Tasso tra il 1585 e il 1595, stando alla datazione fornita da Bruno Basile con il ricorso a criteri interni e a serrate indagini documentarie¹⁰⁶.

Tuttavia, fa specie ritrovare tra le postille tassiane i segni della carcerazione: «le pareti di Sant'Anna risuonano di decine di voci¹⁰⁷» e non solo attraverso la dialogistica, ma anche negli appunti, talora disordinati e sparsi. Ne rappresenta un esempio toccante l'annotazione distrattamente appuntata proprio nelle ultime pagine del suddetto opuscolo plutarcheo:

Nel caso del Plutarco erasmiano in particolare, il postillato barberiniano diventa teatro di giochi polifonici e di luci riflesse in cui dialogano come *dramatis personae* Plutarco, Erasmo, Tasso e Manso. E questo libro dovette essere tra le mura di Sant'Anna, amico silenzioso e fedele a cui consegnare meditazioni profonde, ma anche la prosa del quotidiano, se, com'è vero, Tasso affidò alle ultime carte del volume un laconico appunto sui capi della sua biancheria¹⁰⁸

Come già accadeva per le giovanili postille al trattato del Nobili, anche quelle al testo di Plutarco si presentano come un dialogo intimo a due voci. La qualità delle postille plutarchee, scrive Chines, sono l'espressione di una lettura «esclusiva ed autoreferenziale, che non interagisce tanto con altri sistemi di sapere, quanto piuttosto con l'enciclopedia esistenziale del poeta»¹⁰⁹, manca il "lusus competitivo col testo"¹¹⁰. Difatti, Tasso, come già

/ CHAERONEI, *Phi / losophi histori / cique clarissim, Opuscula / (quae quidem extant) om / nia undequaque colle / cta, et diligentissime / impridem recognita. / Quorum cathalogum mox ver / sa pagina indicabit. Cum / amplissimum et rerum et verb / orum indice.* [Venetiis per Jo. Ant. Et fratres de Stabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno dni. MDXXXII. Mense martio]. Largamente postillato e segnato. Limitatamente a questo volume e sull'influsso di Plutarco nel pensiero tassiano, rimando allo studio di P. VOLPE *Un opuscolo inedito nella lettura di Tasso*, in «Humanitas», LV, MMIII, pp.179-191 e allo studio già citato di L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., pp. 237-248.

¹⁰⁵ T. Tasso, *Dialoghi*, cit., p. 907, nota 11. Probabilmente Baffetti ha confuso la datazione del primo volume del fondo barberiniano, catalogato da Carini, col secondo. Infatti, come riporta Carini, il primo volume, è di Petri Lombardi, fittamente postillato da Tasso, e pubblicato a Venezia nel 1578 (MDLXXVIII, apud Pasqualinum Savionum).

¹⁰⁶ Cfr. L. Chines, *Tasso postillatore di Plutarco...*, cit., p.238.

¹⁰⁷ M. Rossi, *Io come filosofo era stato dubbio*, cit., p. 18.

¹⁰⁸ Cfr. L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., p. 248.

¹⁰⁹ Ivi, p. 237.

osservato per le postille giovanili al *Trattato dell'amore humano*, si limita a sintetizzare o semplicemente ad appuntare i passi giudicati di maggiore rilevanza.

La dipendenza del *Manso* dall'esemplare barberiniano è inequivocabilmente forte: l'opuscolo plutarco se letto in latino e nella traduzione erasmiana, si dimostra chiaramente d'essere l'ipotesto al quale Tasso attinge a piene mani per la prima sezione del dialogo.

Chines, nel suo lavoro sui postillati plutarco, dimostra, dati alla mano, tale influenza. Riporto solo un esempio a dimostrazione della veridicità di quanto asserito per via teorica:

Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere (esemplare barberiniano in traduzione erasmiana)

Quod si divina res est veritas ex qua ceu fonte, diis pariter atque hominibus omnia bona proficiscantur, autore Platone videndum est ne adulator cum diis omnibus sit hostis, tum vero maxime Apollini Pythio. Sempre enim illi repugnat oraculo: Nosce te ipsum [...], id inserens in animos mortalium, ut unusquisque fallat se ipsum ignoretque, sua ipsius bona, ac mala: bona quidem mutila reddens, et imperfecta, mala vero prorsus inemendabilia.

CHINES, *Tasso postillatore...*, cit., p. 241.

Manso ovvero de l'amicizia

A l'adulatore piuttosto, il quale, essendo nemico de la verità (come dice Plutarco), è nemico di tutti gli iddii: perchiocchè la verità è divina cosa, da la quale, quasi da fonte, derivano tutti i beni; e quantunque l'adulatore fosse (come dicevano gli antichi filosofi) nemico d'ogni deità, repugnava particolarmente a quella di Apolline: perciocchè Apolline ci conforta a conoscere noi stessi, ma l'adulatore ci priva di questa cognizione e quasi ci inserisce ne l'animo una falsa opinione, per la quale, ingannando noi medesimi, non conosciamo nè i nostri beni nè i nostri mali, ma i beni quasi tronchiamo e facciamo tronchi e imperfetti, i mali diventano incorreggibili e senza emenda.

TASSO, *Manso*, cit., p. 909.

Come Chines ha evidenziato, alla c. 367v del testo, Tasso annota in margine «Adulator Diis omnibus hostis et precipue Apollini Pythio»¹¹¹. Questa postilla - come già indicato per le annotazioni al *Trattato dell'amore humano* - non rappresenta una nota critica, piuttosto è una spia, la prova che questo

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 241.

brano è stato letto e ha colpito l'immaginario tassiano e per questo è stato fedelmente riportato nelle pagine iniziali del *Manso*, con pochissime variazioni rispetto all'opuscolo plutarco.

Come ha evidenziato Emilio Russo per l'*Ethica Nicomachea*,¹¹² anche nei riferimenti plutarcoi Tasso, mediante un procedimento ad incastro inserisce importanti notazioni. Partendo sempre dalle postille tassiane al *Quo pacto possis adulatorem ab amico dignoscere*, Tasso, oltre che soffermarsi sull'immagine plutarca dello specchio («immagine certo seduttiva e accattivante per il gusto tardo cinquecentesco»¹¹³) aggiunge anche tessere assenti nel brano postillato, spinto da personali suggestioni magico-alchemiche¹¹⁴. Come ha magistralmente osservato Chines, in margine al passo c. 368v, (*sed uti que non sunt aurea, sed autum [sic: autem] arte mentientia, factitiamque, solum splendorem ac nitorem imitantur auri...*), Tasso postilla: *Adulator alchimistae similis*¹¹⁵.

Pertanto, l'interpolazione è già avvenuta durante la lettura della fonte, dal momento che né Plutarco, né Erasmo fanno menzione alla figura dell'alchimista. La suddetta postilla, infatti, confluisce nel *Manso* e proprio nel punto in cui Tasso cita, quasi alla lettera, il passo 368v del *Quo pacto adulator*. Non è certo incidentale aggiungere che Tasso, proprio nel punto esatto dell'interpolazione, quasi nel tentativo di camuffare l'avvenuta aggiunta, attribuisca a Plutarco il binomio adulatore-alchimista:

G.M. Se il poeta è imitatore, è per avventura simile a l'alchimista, come per giudizio di Plutarco è l'adulatore: perché gli alchimisti non fanno le cose d'oro, ma imitano solamente lo splendore dell'oro; così l'adulatore imita solamente la piacevolezza de l'amico, non facendo mai resistenza né contendendo in alcuna cosa, ma tacendo la verità o dicendo la bugia per compiacere. E dice il medesimo Plutarco che, sì come la pittura è una tacita poesia, così tacendo alcuna volta suole lodare l'adulatore, ch'è quasi un tragico¹¹⁶ istrione de

¹¹² Cfr. Nota 84.

¹¹³ Cfr. L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., p. 243. La postilla tassiana, infatti, si sofferma su questa particolare immagine: «*adulatorem speculi ritu imagines in se recipientem*».

¹¹⁴ Sul magismo tassiano cfr. B. SOZZI, *Il magismo nel Tasso*, in *Studi sul Tasso*, Nistri-Lischi, Pisa, 1954; F. GIUNTA, *Magia e storia in Torquato Tasso*, Unicopli, Milano 2012.

¹¹⁵ Cfr. L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., p. 244.

¹¹⁶ A rigore, bisogna rilevare come sia nel passo plutarco sia nel *Manso*, l'occorrenza dell'aggettivo 'tragico' non ha alcuna connotazione legata al dramma *strictu sensu*: l'adulatore non è un istrione tragico di professione. Qui l'aggettivo ricorre esclusivamente in senso figurato e al fine di definire negativamente la figura infida di chi finge amicizia per un personale tornaconto. Inoltre, quest'aggettivo ha ascendenza plutarca: Plutarco ha definito, infatti, l'adulatore un tragico istrione dell'amicizia. Come ha evidenziato Chines, la traduzione erasmiana del passo («*in summa, tragicus est amicitiae hystrio*») colpì Tasso e ne è prova la postilla in margine: «*Adulator tragiscus amicitiae histrio*». Tale postilla confluisce

L'amicizia: perché, sì come è un'estrema ingiustizia l'esser riputato giusto, così l'adulazione nascosta nel silenzio è oltre ad ogni altra pericolosissima¹¹⁷

È evidente pertanto, per dirla con Baffetti, che «il termine *alchimista* è aggiunta tassiana»¹¹⁸.

Questo ragionamento di Giovan Battista Manso induce il Forestiero Napolitano alla seguente conclusione: sia tacendo sia parlando, sempre «pestifero è l'adulatore; il poeta, all'incontro dovrebbe esser giovevole ancora con la bugia».¹¹⁹

Per quanto concerne il binomio "poesia-pittura"¹²⁰(«sì come la pittura è una tacita poesia...») l'ipotesto di riferimento è sempre di ascendenza plutarchea¹²¹.

In questa prima sezione del dialogo in cui il *princeps sermonis* sembra essere fin dalle prime battute Giovan Battista Manso, Tasso delinea minutamente la figura dell'adulatore, attraverso la lunga casistica e i numerosi esempi per lo più mutuati – come già analizzato – dall'opuscolo plutarcheo. Sembra sempre restare sullo sfondo il vero teatro di questi comportamenti: il mondo della corte.

Tasso ne *Il Malpiglio ovvero della corte* aveva analizzato le virtù del perfetto gentiluomo di corte sul modello del *Cortegiano* di Castiglione¹²², ma già nelle raccomandazioni di prudenza e accortezza da contrapporre all'"invidia" dominante trapela il mutato clima culturale: il Forestiero Napolitano, pedagogo del giovane figlio di Vincenzo Malpiglio, descrive oramai un ambiente di corte funestato da venti furiosi. Unico rimedio è la dissimulazione e la prudenza:

chiaramente *ad litteram* nel passo sopracitato del *Manso* (Cfr. L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., p. 245.).

¹¹⁷ T. Tasso, *Manso...*, cit., pp. 909-910.

¹¹⁸ Cfr. T. Tasso, *Dialoghi*, cit., nota 24, p. 909. È dello stesso avviso anche Chines (cfr. L. Chines, *Tasso postillatore...*, cit., p. 244).

¹¹⁹ *Ibidem*. Nelle battute immediatamente si afferma già chiaramente che l'imitazione del poeta è una «falsità che insegna a conoscere la natura de le cose imitate» (ivi, p. 509). Essa è simile allo specchio con la differenza che lo specchio «rappresenta l'imagini de le cose esteriori, il poeta mostra a l'amico quelle de le interiori» (*Ibidem*).

¹²⁰ Per un'ampia disamina del tema nell'immaginario tassiano, cfr. S. PRANDI, "Quasi ombra e figura de la verità. Pensiero e poesia in Torquato Tasso. Editrice Antenore 2014, pp. 3-29 (*Tra parola e immagine. "Interna pittura" e "parlar disgiunto"*).

¹²¹ Nell'opuscolo plutarcheo (*Quo pacto possis adulatorem...*) in traduzione erasmiana si legge infatti: «Ad haec, sicut quidam poetice definierunt, tacentem esse picturam, sic et[am]adulatio nonnumquam tacendo laudat» (L. Chines, cit., p. 244).

¹²² «Molte son le cagioni per le quali onoro la memoria del Castiglione, e mi riserbo di parlarne con maggiore opportunità» (T. Tasso, *Malpiglio ovvero de la corte*, in «Dialoghi», cit., p. 601).

F. N. Dunque occultando il cortigiano schiva la noia del principe, e occultando ancora par ch'egli possa celarsi da l'invidia cortigiana.¹²³

Mutatis mutandis, varcate le mura di Sant'Anna e dopo un quinquennio di peregrinazioni, nel *Manso* le posizioni di Tasso sull'argomento si inaspriscono ulteriormente. La corte è descritta con disincanto, talora è anche velatamente condannata per la falsità e la malevolenza di chi la compone. Per queste ragioni, il *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos* di Della Casa viene citato nel *Manso* in relazione ai termini amicizia-ricchezza-potere:

Adunque gli amici maggiori non sono i più nobili, i più valorosi, ma i più ricchi, come piacque a monsignor Della Casa, che de' beni de la fortuna fu oltremodo abbondevole.¹²⁴

Diversamente, in un clima ancora lontano dal futuro disincanto, Tasso, durante il periodo di reclusione a Sant'Anna, attorno al 1580, facendo riferimento all'autore del *Galateo* e del *De officiis*, lo cita senza fare alcun accenno alla critica appena analizzata. Quando il rapporto tra servo e signore non è classificabile come "servitù" o "signoria", ma è «più tosto quella sorte d'amicizia che da Aristotele¹²⁵ è detta in eccellenza»¹²⁶, Tasso allora prende ad esempio le coppie Terenzio e Lelio e Scipione, Tirone e Cicerone ed infine conclude la sua disamina con il trattato di Giovanni Della Casa. Le condanne all'ambiente di corte sono ancora di là da venire:

Ma perciocché tutta quella usanza di servitù, come detto abbiamo, è affatto mancata, oggi tra' padroni e questi sì fatti le leggi de l'amicizia in superiorità debbon essere osservate; e sovra questi particolarmente fu scritto dal signor Giovanni della Casa quel trattato degli uffici minori il qual da te, che molto sei vago di legger l'opere sue, so che molte fiata dee esser letto e riletto: sì ch'altro di loro non dirò di quello ch'ivi n'è scritto¹²⁷

Come sarà affrontato più estesamente in seguito, soprattutto nella prima metà del Cinquecento il concetto di amicizia è strettamente connesso ai giochi di potere all'interno dell'ambiente di corte:

¹²³ T. Tasso, *Il Mapiglio ovvero de la corte*, cit., p. 612.

¹²⁴ T. Tasso, *Il Manso ovvero de l'amicizia*, cit., p. 917.

¹²⁵ Il concetto delle amicizia in "supereccellenza" ritorna, come affronterò in seguito, nel *Manso*. Il riferimento in entrambi i casi è all'*Etica Nicomachea*.

¹²⁶ T. Tasso, *Il padre di famiglia*, in «Dialoghi», cit., p. 423.

¹²⁷ *Ibidem*.

L'intero sistema politico fiorentino si fonda sulla virtù razionale, e, in fondo, sottilmente calcolatrice, dell'amicizia con cui le diverse famiglie istituiscono quei vincoli senza i quali non si dà concordia, né «vivere civile» [...] il ruolo centrale dell'amicizia fra i cittadini di specchiata moralità diviene uno dei postulati di base dell'umanesimo civile fiorentino, in cui tuttavia è riconoscibile quella necessità di rapporti fra le famiglie più illustri che sarà alla base delle alleanze, ma anche delle lotte interne della repubblica¹²⁸.

Già un secolo prima, il dibattito su questa particolare questione, certo non ristretto al solo ambiente fiorentino, era molto vivace. Ne costituiscono un esempio illustre gli scritti di Leon Battista Alberti. Questo poliedrico umanista non lesinò attenzioni e approfondimenti eruditi al tema, dedicandogli un intero libro (il quarto *Della Famiglia*), il cui titolo, *De amicitia*, tradisce chiaramente l'influenza ciceroniana che ne costituisce certo la fonte privilegiata. Alberti spesso si sofferma su un tema tanto spinoso quanto fortemente attuale: l'analisi dei complicati equilibri politici "fra cittadini di specchiata moralità" spesso tenuti in piedi da vincoli amicali¹²⁹: nel libro quarto *Della Famiglia* «l'anacronistico e autocompensatorio progetto iniziale» scrive Di Grado «cedeva il passo alla consapevolezza delle nuove forme della competizione politica (nuove figure, élites, aggregazioni), ed alla "ambiguità" delle opinioni e alla "instabilità di tutte le cose" si rispondeva ipotizzando saperi più problematici e strategie più fluide»¹³⁰. Inoltre, non risultano certo incidentali quei famosi esametri albertiani composti in occasione del Certame sull'amicizia. Quest'ultimo, organizzato dallo stesso Alberti, era volto a promuovere un concorso di rimatori¹³¹ «affrancati da vincolo di metri

¹²⁸ P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in «Italiq», IX (2006), p. 73 e nota 11.

¹²⁹ «[P. Alberti] io lodo l'ingegno di Buto! E confermo il detto suo essere verissimo, quanto provai, che ad acquistare amicizia con molte iniurie vi si oppone la povertà e interrompe ogni nostro istituto e impresa. Come sapete, ogni mio sussidio e fortuna familiare era, quando sedavamo in la patria nostra, quasi tutta in possessioni e ville. In questo poi nostro grave essilio, a difendermi dagli odii e nimicizia quali noi spogliarono de' pubblici ornamenti e troppo ci persequitavano, a me parse utile agiugnermi a qualche principe, apresso di chi io vivessi con più autorità che escluso, e con men sospetto che nudo, e con più riguardo della salute mia. Così feci adunque; con molta industria e sollecitudine a me acquistai la grazia di tre, come sapesti, in Italia ottimi, e in tutte le genti famosissimi principi. Questi furono Gian Galeazzo duca di Melano, Ladislao re di Napoli, e Giovanni summo pontefice, a quale ciascuna impresa provai quanto il non essere più ch'io mi fussi ricco a me noceva e disturbava» (L. B. ALBERTI, IV libro *Della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1964, pp. 321-322).

¹³⁰ A. DI GRADO, *Dissimulazioni, Alberti, Bartoli, Tempio*, Sciascia Editore, 1997, p. 16.

¹³¹ Seguendo gli studi di Flamini (F. FLAMINI *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Nistri 1891), tra i partecipanti al concorso meritano menzione: Antonio degli Agli «canonico, invoca il padre eterno e le muse» (F. Flamini. *La lirica...*, cit., p. 18);

obbligati, e gareggianti sotto il segno del *certamen*¹³² virgiliano»¹³³. Certo dovette risultare un gesto audace quello dell'Alberti di organizzare un certame nel quale si utilizzasse rigorosamente il volgare per argomentare un tema ben noto tra i classici e sempre esposto in lingua latina. Per dirla con Flamini:

si studiò di trasportare nella volgare i concetti e le forme del mondo classico. Nobile impresa, mostrare agli adoratori d'un linguaggio estinto l'attitudine del vivo ad esprimere ciò che più suscitava la loro ammirazione nei capolavori dell'antichità!¹³⁴

I sedici esametri albertiani (*d(e) amicitia / versi exametrij p(er) la scena facti et / recitatj p(er) Bap. deglalbe(r)tj*¹³⁵), fungono da introduzione alla *Scena* di Leonardo Dati¹³⁶. Quest'ultimo, favorito dall'Alberti, presentò una scena

Francesco Alberti che «si contenta d'apostrofare l'Amicizia» (*ibidem*); Michele di Nofri; Davanzati; Mariotto; Michele del Gogante, il quale «svolge questo concetto: la carità di Cristo è il conio vero d'Amicizia. Accenna in un'unica ottava a Omero, Virgilio, Cicerone, Valerio Massimo. Chiaramente subisce l'influenza dei trattatati dell'amicizia "dei padri e dottori di S. Chiesa" (l'espressione è di Flamini, *ivi*, p. 17). Il risultato è mediocre per forma e struttura delle stanze. Tra gli altri concorrenti si ricordino, infine, Anselmo Calderoni; Michele del Gogante i cui versi erano molesti al punto se ne avvide e non concorse nemmeno (*ivi*, p. 21). In opposizione alle rime popolari del Calderoni e di Gogante, Francesco d'Altobianco degli Alberti compone versi «in cui troviamo materia filosofica trattata gravemente, come si conviene allo stile didattico, da uomini di molto senso e dottrina (*ivi*, p.24). Secondo l'Agli «l'Amicizia infonde a tutto modo e bellezza, rapisce gli ingegni eletti al cielo, in grembo al primo amore, dov'ella siede» (*ivi*, p. 25). Anche l'Agli come Francesco degli Alberti subisce l'influenza della trattatistica cristiana sull'amicizia. E difatti, disquisendo del concetto di carità, agli esempi classici (Ercole, Regolo, Scevoa) fa seguire quelli dei martiri cristiani. Benedetto Accolti ha «verso più scorrevole, stile più piano, sposizione più ordinata e perspicua (*ivi*, p. 25). Ne costituisce un esempio l'incipit: "di concordia un fermo nodo, / con sommo amor, con carità perfetta, / di tutte cose al ben diritto e sodo".

¹³² Ne costituisce infatti un esempio l'inconfondibile *incipit* albertiano «Dite, o mortali, che sì fulgente corona» che riecheggia certo l'esordio della terza *egloga* virgiliana («Dic mihi, Damoeta...»). Cfr. G. GORNI, *Storia del Certamen...*, in «Rinascimento», II, XII (1972), p. 139.

¹³³ G. GORNI, *Storia del Certame Coronario*, cit., p. 138. A rigore, contro la tesi, ritenuta infondata, di Tateo, secondo la quale lo stesso Alberti concorse al Certame con una serie di distici in volgare (cfr. F. TATEO, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, Bari, Laterza 1971, p. 29), Gorni sostiene che «per ovvia discrezione», Alberti pur componendo gli «esametri volgari» (tramandati attraverso due soli manoscritti, il 1142 della Riccardiana e l'Ottoboniano latino 1481), non prese parte al Certame.

¹³⁴ F. Flamini, *La lirica toscana ...*, cit., p. 31.

¹³⁵ Così recita la didascalia nel Riccardiano 1142 (Cfr., G. Gorni, *Storia del Certamen*, cit., p. 140).

¹³⁶ Contro la teoria di Rajna, secondo la quale l'espressione "*p(er) la scena facti*" significa composti per la *Scena* di Leonardo Dati, uno dei certatori, si oppone Gorni. Egli dalla

divisa in tre parti, due in versi foggianti sugli esametri latini (nella prima parla Mercurio, nella seconda Leonardo), la terza in strofe saffiche e a parlare è l'Amicizia stessa. Stando all'ipotesi di Rajna, lo stesso Alberti recitò la prima parte della *Scena* nella persona di Mercurio.¹³⁷ L'epilogo di questa prima parte è difatti in linea con quanto Alberti espone in quei sedici esametri che fungono da prolusione alla *Scena*: l'Amicizia, «illustre deà, presso a Giove massimo posta»,¹³⁸ discesa dall'Olimpo sulla terra è l'unica deà capace di riportare al cielo ogni merito d'amore, sublimandolo al cospetto di Dio:

E solo questa voi mortali sola potente è
Nell'alto cielo traducer per merto d'Amore¹³⁹

Anche Alberti nei suoi esametri ritrae l'Amicizia «tra li celicoli e con maiestate locata»¹⁴⁰. La catabasi dell'Amicizia scesa dall'Olimpo nella Chiesa di Santa Maria del Fiore¹⁴¹ avviene non soltanto perché lì possa mostrare «sì la sua effige e' gesti, sì tutta la forma»¹⁴², ma altresì perché gli astanti, oltre che venerare «l'alma corona»¹⁴³, possano altresì leggere di Lei nei "monumenti" albertiani. Tali "monumenti" sono per l'appunto esposti nel quarto libro *Della Famiglia*, che rappresenta uno degli scritti quattrocenteschi più completi sul tema.

Come Leonardo Dati vede nell'Amicizia il tramite grazie al quale ogni *merto d'Amore* ascenda nell'*alto cielo*, così anche Alberti, con i suoi "monumenti", spera di sortire lo stesso effetto:

Dunque voi, che qui venerate su' alma corona,
leggerete i mie' monumenti, e presto saravi
l'inclita forma sua molto notissima, donde
cauti amerete poi. Così sarete beati¹⁴⁴

comparatio tra diverse didascalie, deduce che la *scena* è semplicemente sinonimo di certame e non allude a nessun componimento specifico. (G. Gorni, *Storia del Certame...*, cit., p. 143).

¹³⁷ G. Gorni, *Stia del Certamen...*, cit., p. 146. Il riferimento è a P. Rajna, *Le origini del certame coronario*, in «Scritti varî di erudiz. e di critica in onore di R. Renier», Torino 1912, pp. 1027-1056.

¹³⁸ L. DATI, *Scena* in «Il Certamen coronario», a cura di Antonio Altamura, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1974, v. 100, p. 85.

¹³⁹ Ivi, vv. 103-104.

¹⁴⁰ L. ALBERTI, *De amicizia*, in «Rime e versioni poetiche», Napoli, Ricciardi 1975, p. 103.

¹⁴¹ Il Certamen difatti si svolse in data 22 ottobre e presso la cattedrale di Santa Maria del Fiore.

¹⁴² L. Alberti, *De amicizia*, cit., v.12, p. 104.

¹⁴³ Ivi, v. 13.

¹⁴⁴ Ivi, v.14.

Quest'aspirazione alla beatitudine per tramite dell'amicizia è la conclusione necessaria a cui anche Tasso perviene nelle pagine finali del suo *Manso*:

B. Perchè tu, o amicizia, fai l'anime nostre compagne e colleghe de le intelligenze; tu *das epulis accumbere divum*, tu fai gli dii uomini e gli uomini dii, costringendo le divine materie a vestirsi d'umanità e l'umanità quasi a transumanarsi: tu giusta, tu pietosa, tu santa, tu celeste insieme e terrena, mortale e immortale, umana e divina¹⁴⁵

¹⁴⁵ Tasso, *Manso*, cit., p. 954.

I. AMICIZIE TRAGICHE

1.1. ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Il presente capitolo mira a indagare il tema “amicizie tragiche” limitatamente alle opere di Torquato Tasso. A tal fine, ho ritenuto imprescindibile iniziare con una prima sezione dedicata alle teorie tassiane sull’amicizia, analizzando le fonti e i modelli che lo hanno maggiormente influenzato. Infatti, come sarà dimostrato a breve, gran parte delle teorie presenti nel *Manso*, e già in buona parte analizzate, ritornano, impreziosite dal bello poetico, nel *Torrismondo*.

Inizio questo percorso con una preliminare riflessione: a tutt’oggi manca uno studio interamente incentrato sul tema dell’amicizia tragica tanto nell’opera e nel pensiero tassiano, quanto nelle tragedie del Cinquecento e nel *Torrismondo* in particolare. Infatti, seppure si riscontrino interessanti riflessioni sull’amicizia tra Torrismondo e Germondo nei saggi di Renda¹⁴⁶, Guglielminetti¹⁴⁷ e nella più recente monografia di Verdino¹⁴⁸, manca uno studio di largo respiro sul tema suddetto.

Dopo una disamina sul tema “amicizie tragiche” in Tasso, la finalità della presente indagine sarà quella di stabilire, laddove sia possibile (e soprattutto attraverso l’analisi della *Sidonia* ariostesca e del *Torrismondo* tassiano), eventuali punti di evoluzione del tema rispetto al concetto di amicizia nelle tragedie primo-cinquecentesche

¹⁴⁶ U. RENDA, *Il Torrismondo di Tasso e la tecnica tragica nel Cinquecento*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», 19 (6), pp. 248-260.

¹⁴⁷ Introduzione a *Torquato Tasso, Teatro* a cura di Guglielminetti, Garzanti, 1983.

¹⁴⁸ S. VERDINO, *Il re Torrismondo*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2007, pp. 249. Tra gli altri studi sul tema, merita menzione il capitolo “Elementi per l’esegesi del *Re Torrismondo*” di R. GIUGLIUCCI (in *Giù verso l’alto, luoghi e dintorni tassiani*, Vecchiarelli editore, Roma 2004, pp. 115-126).

1.2. L'AMICIZIA NELL'UNIVERSO FEMMINILE DEL TORRISMONDO E L'EVOLUZIONE DEL BINOMIO AMORE-AMICIZIA DALLA TRAGEDIA AL MANSO.

Nel *Torrismondo* l'importanza e la sacralità del valore dell'amicizia è tutto concentrato nelle parole proferite dalla Nutrice ad Alvida sull'imminente arrivo di Germondo alla corte del re dei Goti:

NUTRICE

Amico è del tuo re; nè dee la moglie
Amare e disamare co 'l proprio affetto,
ma con le voglie sol del suo marito.¹⁴⁹

Come risulta evidente dai versi appena citati, il personaggio femminile è appiattito, schiacciato nel ruolo della donna dominata dalle pulsioni amorose e incapace per questo di lottare per l'affermazione della propria libertà di agire con autonomia e senso critico. Alvida, questa «fragile creatura su cui la passione d'amore passa come un vento che le dà un'arsura senza fine, e la fa rabbrivire d'oscuro timore¹⁵⁰» è, come sostiene Bianchi, un personaggio passivo «per tutta la durata della *pièce*, ed è tenuta all'oscuro di tutto, esclusa dalla sua stessa vita [...]. Non può agire, e paga soprattutto per le colpe di altri, mentre all'uomo tragico è deputata l'azione»¹⁵¹. Quello che qui conta sottolineare è il fatto che l'*asthénéia* emotiva di Alvida e di Sidonia è una debolezza emotiva non colpevolizzata dal contesto sociale di appartenenza, ma, anzi, normalizzata e fatta assurgere a virtù. Lo dimostra l'atteggiamento della Nutrice che giudica normale, anzi necessaria, "l'inattiva parola"¹⁵² dell'eroina. In questo contesto, la fiducia di Alvida nei confronti del futuro sposo, incrollabile come la *pistis* dell'Alceste euripidea, giustifica la sua "inattiva azione".

Ha i tratti dell'amore cortese la descrizione dei primi segnali della fenomenologia amorosa di Alvida ("onde mi piacque tanto quel suo magnanimo sembiante / e quella sua virtù per fama illustre, / ch'obbliai quasi le promesse e l'onta"¹⁵³). La sopraddetta descrizione è accompagnata da un sentimento di acquiescenza, un ritiro alle armi che spegne gradualmente in

¹⁴⁹ T. Tasso, *Il Torrismondo*, cit., I, 1, vv.149-150, p. 109.

¹⁵⁰ G. Getto, *Dal Galealto al Torrismondo*, in «Interpretazione del Tasso, Napoli, ESI, 1951, p. 206.

¹⁵¹ A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza, modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Parma, edizione Unicopli, 2007, p. 221.

¹⁵² L'espressione è di VALENTINA GALLO in *Da Trissino a Giraldis, Miti e topica tragica*, Vecchiarelli, Manziana, 2005.

¹⁵³ T. Tasso, *Torrismondo*, cit, I,1, vv. 66-67, p. 106.

Alvida la sete di vendetta contro l'uccisore del fratello¹⁵⁴. L'amore genera oblio come già affermò Ariosto nel X Canto dell'*Orlando furioso*:

L'amante, per aver quel che desia,
senza guardar che Dio tutto ode e vede,
aviluppa promesse e giuramenti,
che tutti spargon poi per l'aria i venti.

Versi che Tasso sembra parafrasare nel *Torrismondo* e precisamente nel passo "Quante promesse e giuramenti a l'aura / tu spargi Amor, qual fumo oscuro od ombra!"¹⁵⁵

Sul tema "amore e dimenticanza", Tasso ritorna anche nel Dialogo il *Cavaliere amante*¹⁵⁶:

G.C. E che avreste detto? Forse che l'amore fosse stato cagione di oblio?

F.N. Assai convenevolmente senza offesa vostra mi pareva che potesse dirsi.

[...]

G.C. Dunque avrebbe potuto dir quel cavaliere, scusandosi, che 'l pensiero, ch'era tutto volto a la sua donna, l'aveva in guisa rapito ch'egli aveva tuffati in Lete tutti gli altri in un fascio, e 'l debito insieme ch'egli aveva seco?

Poteva [...] poteva anche dire che un profondo pensiero, che l'involava a tutti gli altri e a se stesso, era stato cagione ch'egli del debito suo si fosse scordato¹⁵⁷.

Tornando al *Torrismondo*, in Alvida, per le ragioni sopra esposte, legate all'oblio d'amore, "rimembranza, vergogna, ira e disdegno"¹⁵⁸ si assopiscono. Tasso si avvale *ex negativo* del sopracitato *climax* ascendente per enfatizzare la resa di Alvida. All'odio presto si sostituisce, come già sottolineato, una fenomenologia amorosa che assume sempre di più i tratti dell'amore cortese («Io del piacer di quella prima vista / così presa restai, ch'avria percorso / il mio pronto voler tardo consiglio»¹⁵⁹).

¹⁵⁴ Ivi, vv. 70-74: «Perch'io promesso aveva al vecchio padre / di non voler, di non gradir pregata / nobile amante, o cavaliere, o sposo, / che di far non giurasse aspra vendetta / del suo morto figliuolo e mio fratello».

¹⁵⁵ Ivi, vv. 80-81.

¹⁵⁶ Utilizzo per comodità questo titolo, desunto semplicemente dall'argomento premesso al testo, piuttosto che il generico titolo *Dialogo*. Composto presumibilmente intorno al 1581, questo Dialogo è purtroppo rimasto senza titolo. Per l'edizione Cfr. E. Baffetti, *Dialoghi*, I, cit., pp. 553-577.

¹⁵⁷ Ivi, pp.565-566.

¹⁵⁸ Ivi, v. 86.

¹⁵⁹ Ivi, vv. 82-84.

Ariani giustamente sottolinea come nella prima stesura («E sì di quel piacer presa restai, / ch' il mio desir prontissimo precorse / l'assenso di mio padre.») manchi quel “franamento nei vortici voluttuosi del sortilegio erotico¹⁶⁰”, invece presenti nel *Torrismondo*, che costringono Alvida a venire meno alla promessa di vendetta come pegno in cambio delle nozze. Frattanto, il comportamento di Torrismondo è sinistramente scorretto fin dalle sue prime promesse:

... E pur vendetta io chiesi:
Chiesi vendetta, ed ebbi fede in pegno
di vendetta e d'amor¹⁶¹.

Ariani ha splendidamente analizzato lo stile dei versi sopraccitati, sottolineandone la presenza della ripetizione a chiasmo («vendetta io *chiesi*: / *chiesi* vendetta) nonché l'“intensità antitetica” (in pegno / di vendetta e d'amor») rotta dall'*enjambement* (in pegno / di vendetta),¹⁶² non ha però messo in luce uno degli elementi cardini del suddetto passo. Oltre al contrasto tra amore e odio è da sottolineare il passaggio dalla richiesta di vendetta da parte di Alvida alla sua graduale resa che si esplica, in ultima istanza, con l'accettazione, (nel terzo atto), del legame amicale tra Torrismondo e Germondo, «aspro nemico», quest'ultimo, del regno di Norvegia.

Infatti, da questo punto esatto ha inizio l'*asthénéia* emotiva di Alvida («mi diedi in preda / al suo volere, al mio desir tiranno»¹⁶³); una debolezza “normalizzata” e “giustificata” entro un contesto in cui, come già analizzato, la donna, *en proie de sa passion*, perde interesse a rivendicare le sue ragioni.

Non è incidentale notare come questa lacerazione emotiva tra vendetta e resa, che, a partire dal terzo atto, si compie in nome dell'amicizia che lega

¹⁶⁰ Ariani si limita a sottolineare che nella tragedia dell'87 «tutto è più scosso, inebriato, sfrenato», rispetto alla prima stesura. Eppure, pur mettendo in luce il fatto che nel *Galealto* non ci sia traccia dell'intimo contrasto fra amore e vendetta, contrasto che invece nel *Torrismondo* complica la situazione drammatica e lo stile (cfr. A. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1974, p. 258) non sviluppa ulteriormente la problematica. Nessun accenno al dissidio di Alvida scaturito dall'obbligo di offrire amicizia a Germondo. D'altronde, come ha anche sottolineato Verdino, il tema dell'amicizia non è ancora stato del tutto scandagliato dalla letteratura critica legata al *Torrismondo*.

¹⁶¹ Ivi, vv. 89-90.

¹⁶² A. Ariani, *Tra classicismo e manierismo ...*, cit., p. 259. Sulla particolarità di questi versi, Ariani inoltre afferma che colpiscono per «la flessibilità drammatica (elasticamente aderente, nei suoi livelli sintattici e semantici, alla scansione interiore dei sentimenti e dei gesti) del gesto espressivo»

¹⁶³ Ivi, vv. 90-91.

Torrismondo a Germondo, sia del tutto assente nella *Tragedia non finita*. Nel *Galealto*, infatti, il tema dell'amicizia non è messo in luce con la stessa intensità presente nel *Torrismondo*. Le ragioni sono molteplici e complesse e tutte ancora da dimostrare. Qui basti dire che nel corrispondente passo della *Tragedia non finita*, Alvida non fa accenno alcuno alla vendetta contro l'assassino del fratello. Inoltre, l'intuizione, da parte di Alvida, che sia Torindo¹⁶⁴ l'uccisore del fratello non è mai contemplato nel *Galealto*¹⁶⁵. L'Alvida del *Galealto*, lungi dall'essere l'eroina lacerata e problematica del *Torrismondo*, è una giovinetta che sospira d'amore con accenti pieni di rimandi stilnovistici e danteschi.

GALEALTO, vv. 61-70.

...Io mi compiacqui
 Molto del suo magnanimo semblante,
 e di quella virtù per fama illustre,
 sempre cara per sè ma vie più cara
 s'ella viene in bel corpo, e se fiorisce
 co'l verde fior di giovinetta etade.
 E sì di quel piacer presa restai,
 ch'il mio desir prontissimo precorse
 l'assenso di mio padre: e prima fui
 amante sua che sposa

TORRISMONDO

... Onde mi piacque
 Tanto quel suo magnanimo semblante
 E quella sua virtù per fama illustre,
 ch'obliai quasi le promesse e l'onta.
 Perch'io promesso avea al caro padre
 Di non voler di non gradir pregata
 Nobile amante, o cavaliere, o sposo,
 che di far non giurasse aspra vendetta
 del suo morto figliuolo e mio fratello;
 e'l confermai nel dì solenne e sacro,
 in cui già nacque e poi con destro fato
 ei prese la corona e'l manto adorno,
 e ne rinnova ogni anno e festa e pompa,
 che quasi diventò pompa funebre
 [...] E pur vendetta io chiesi:
 Chiesi vendetta, ed ebbi fede in pegno
 di vendetta e d'amor; mi diedi in preda
 al suo volere, al mio desir tiranno,
 e prima quasi fui, che sposa, amante¹⁶⁶

¹⁶⁴ Nel *Galealto*, il protagonista è re di Norvegia e non di Gothia, Alvida è figlia del re di Svezia (e non di Norvegia), Germondo prende il nome di Torindo ed è il re di Gozia.

¹⁶⁵ Nel *Torrismondo* che Germondo sia il probabile assassino di Getaro è velatamente dichiarato da Alvida fin dal primo atto (vv. 146-147). La situazione si complica quando, nella scena sesta del terzo atto, Alvida, avendo ricevuto da Germondo, come dono di nozze, un'aurea corona, intuisce che tale dono coincide con il premio dato da Araldo al misterioso cavaliere vincitore di una "perigliosa giostra" in Nicosia. Alvida scopre in questo modo che Germondo – aspro nemico dei Norvegesi - è quello stesso "cavalier dolente" (v.1834) costretto dalla circostanza a celare il volto e il nome e a fuggire via, non prima di avere confessato ad Alvida il suo amore per lei.

¹⁶⁶ vv. 66-92. Come ha notato C. SCARPATI, vero è che si parte dall'assunto che Alvida ha giurato al padre che non sarà sposa di nessuno se non di chi giurerà vendetta al fratello ucciso, però è altrettanto vero che, pur ottenendo la promessa da parte di Torrismondo ella

Infine, non è incidentale sottolineare l'assenza nel *Galealto* dell'iniziale progetto di Alvida "di non voler di non gradir" uno sposo, se quest'ultimo non giurasse in cambio "aspra vendetta". La mancanza di questo iniziale presupposto, elimina giocoforza l'oscillazione emotiva, invece caratterizzante l'Alvida del *Torrismondo*.

In conclusione, uno dei motivi principali che sta alla base della tragedia, assente nel *Galealto* ed elemento di novità del *Torrismondo*, risiede nelle ripercussioni emotive di Alvida innanzi al sentimento amicale di Torrismondo per Germondo. Infatti, nel dialogo con la Nutrice, alla notizia dell'arrivo imminente di Germondo nella corte di Svezia¹⁶⁷ il disappunto viene espresso inequivocabilmente attraverso l'*accumulatio* di accorate domande retoriche:

...Così vendetta
veggio del sangue mio? Così del padre
consolar posso l'ostinato affanno,
e placar del fratel l'ombra dolente?
Posso e voglio così? Non lece adunque
Premere il letto marital, se prima
a noi d'Olma non viene il re Germondo,
di tutta la mia stirpe aspro nemico?¹⁶⁸

Alle parole della Nutrice di placare l'ira perchè non «dee la moglie / amare e disamare co'l proprio affetto», l'oscillazione sentimentale che genera oscillazione tra sete di vendetta e doveri coniugali si placa nella resa finale:

Siasi come a voi pare; a voi concedo
Questo assai volentier, ch'io voglio e deggio
D'ogni piacer di lui far mio diletto¹⁶⁹

descrive se stessa come «azzardata vittima di travolgimento amoroso»: « Perchè l'Amore «sparge a l'aura» i giuramenti? perchè Alvida recalcitra al "freno" della vendetta da attuare? perchè infine, ottenuta la promessa, si definisce "preda" del volere altrui e del proprio desiderio? Il Tasso dà nell'ordine del credibile quello che toglie nell'ordine del verisimile; la vendetta da compiere è nuovo elemento strutturante che esploderà nell'intuizione di un Germondo assassino del fratello (III, VI), ma essa è ben lieve baluardo al divampare dell'incendio. Il poeta introduce un possibile impedimento, lo rimuove con la promessa di vendetta, ma insieme ne vanifica l'efficacia *ex parte subiecti* poichè, con procedimento già noto nella *Gerusalemme*, sulle forze individuali non hanno potere gli sbarramenti della convenienza tribale o sociale» (*Tasso, i classici e i moderni*, Editrice Antenore, Padova 1995, p. 123).

¹⁶⁷ Tasso, *Torrismondo*, cit., «Ma non sarà più lungo ormai l'indugio, / che già s'aspetta qui, se 'l vero intendo, / de la Svezia il re di giorno in giorno (I, 1, vv.136-139)

¹⁶⁸ Ivi, vv. 139-147.

A riprova della semplicità caratteriale dell'Alvida della prima stesura, nel corrispondente passo del *Galealto* si riscontra solo una pallida traccia del sopraddetto conflitto. Quando la Nutrice annuncia l'imminente arrivo di Torindo per "onorare le regie nozze"¹⁷⁰, la risposta di Alvida, breve e asciutta, non fa trapelare alcun dissidio interiore¹⁷¹, indice della minore complessità caratteriale della giovane regina innamorata di Galealto.

Sospesa bruscamente la stesura del *Galealto* alla seconda scena del secondo atto (precisamente la tragedia si interrompe dopo il dialogo tra Filena e Rosmonda), il problema "amicizia e mondo femminile" non subisce ulteriori risvolti. Nel successivo rifacimento, invece, Tasso rielabora la figura di Alvida arricchendola di maggiore *vis* tragica. Nel *Torrismondo*, infatti, l'evoluzione caratteriale della principessa di Norvegia si complica ulteriormente a partire dal Terzo Atto e precisamente nella scena in cui Torrismondo informa Alvida dell'avvenuto arrivo di Germondo.

Regina, ad onorar le vostre nozze
Venuto è di Svezia il re Germondo,
invitto cavaliere e d'alta fama,
e, quel che tutto avanza, è nostro amico
nè men vostro che mio¹⁷²

L'atteggiamento implicitamente autoritario del re di Gothia è tutto concentrato nell'uso del pronome personale di prima persona plurale in riferimento al sentimento amicale (*nostro* amico). Infatti, con l'utilizzo dei pronomi personali in posizione enfatica (nostro amico / nè men vostro che mio) e senza l'aggiunta di orpelli retorici, Torrismondo assume un comportamento autoritario che ben s'inquadra entro un codice sessista in cui la *pistis* verso il marito o, come in questo caso, verso il futuro sposo, si traduce come obbligo di resa: Torrismondo definitivamente rinnega gli antichi giuramenti di vendetta, sminuiti ed annullati con prepotenza. Questa è la "terza colpa" del re di Gothia, colpa che si aggiunge alle due teorizzate da Gigliucci¹⁷³ e sulle quali torneremo in seguito. Il tema dell'amicizia, vero *Leitmotiv* della tragedia tassiana, come a breve indagherò, è stata analizzata dalla critica senza porre troppa attenzione ai complessi risvolti psicologici,

¹⁶⁹ Ivi, vv. 151-153.

¹⁷⁰ Tasso, *Galealto*, cit., v. 133, p. 261.

¹⁷¹ «Sollo, e questa tardanza anco molesta / m'è per la sua cagion. Non posso io dunque / premer il letto marital, se prima / non vien fin dal suo regno il re de' Goti? / forse perch'egli è del mio sangue amico» (Ivi, vv. 134-138).

¹⁷² Ivi, III, IV, v. 1675.

¹⁷³ R. Gigliucci, *Elementi per l'esegesi del Torrismondo*, in *Giù verso l'alto...*, cit, pp.115-126.

alle alternanze emotive di Alvida innanzi al sentimento che lega i due re nordici¹⁷⁴.

Tornando all'analisi, della Scena Quarta dell'Atto Terzo, *Torrismondo* con queste parole piega Alvida ad un forzata 'simpatia' per il re di Svezia:

....Nè tante offese
Fece a' Norvegi mai la nobil destra,
quanti farvi servigi ei brama e spera.
Porger dunque la vostra a lui vi piaccia,
pegno di fede e di perpetua pace.
Fatelo perch'è mio, e perchè è vostro,
e perchè tanto ei v'ama, e perch'il merta¹⁷⁵.

Ogni antica rivendicazione di vendetta si spegne, e con essa la *vis* di Alvida, che si incrina verso una muta, dolorosa acquiescenza. La ragione ha natura filosofica come è facilmente arguibile dalle parole di Alvida:

Basti ch'è vostro amico; altro non chiedo.
Perchè sol dee stimar la donna amici
Quei che 'l marito estima. E 'l merto e 'l pregio
E' l valor e l'amor, per me soverchio,
m'è sol caro per voi: che vostra io sono,
e sol quanto a voi piace a me conviensi¹⁷⁶

Con quel «per me soverchio», come spiega Guglielminetti, Alvida «intuisce che l'amore di Germondo, esibitogli da *Torrismondo*, è fuor di misura»¹⁷⁷. Questa è una spia non trascurabile: il *Torrismondo* cronologicamente si staglia nel mezzo tra le giovanili postille al *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili e il tardo dialogo sull'amicizia (*Il Manso*).

Come ho già evidenziato ad inizio del capitolo, le teorie tassiane sull'amicizia subiscono sostanziali mutamenti nel passaggio dalle suddette postille giovanili al Dialogo *Il Manso*. Il *Torrismondo*, che è la tragedia dell'amicizia per eccellenza, presenta i segni inconfondibili di questo mutamento in atto. Nelle postille giovanili, come già evidenziato, Nobili, procedendo con le varie *sorti d'Amore*, affrontava il problema della reciproca volontà d'amare

¹⁷⁴ Questo tema, come sarà affrontato a breve, corre parallelo alla linea Sidonia-Illirio/Arideo. Questo confronto risulta importante se raffrontato alle evoluzioni caratteriali di Alvida e alle successive aggiunte durante il passaggio tra la prima e la seconda stesura. Lo stesso vale, in genere, per il crescente peso dato al tema dell'amicizia nella stesura finale.

¹⁷⁵ Ivi, vv. 1676-1683.

¹⁷⁶ Ivi, vv. 1684-1689.

¹⁷⁷ T. Tasso, *Teatro*, cit., p. 173.

portando il giovane Tasso a postillare: “l’amicizia non può esser senza pari volontà, l’amore può essere”. Inoltre, sulla scorta dell’ottavo libro della *Philosophia morale* di Aristotele, ritenendo l’amicizia simile a l’*habito*, Nobili, e con lui il giovane Tasso, estendevano tale assunto anche all’amore, per affinità tematica («Amore esser habito non altramente ch’Aristotele habbia detto de l’Amicitia»).

Il binomio amore-amicizia pare però destinato a problematizzarsi. Già nel *Cavaliere amante* che attinge copiosamente dal trattato del Nobili per le teorie amorose, il Forestiero Napolitano, per esprimere la frenesia che è insita negli amori “senza alcuna elezione”, si avvale del verso virgiliano “Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error”.¹⁷⁸

Nel *Manso*, come già analizzato, dopo la lunga sezione in cui l’autore parafrasa ampiamente passi dell’*Ethica Nicomachea*¹⁷⁹, si sovvertono i termini di superiorità tra amicizia e amore, rispetto a quanto teorizzato in precedenza. Tasso approda a questi nuovi esiti per mezzo della teoria dell’elezione. D’altro canto, non è incidentale sottolineare come i temi di “volontà ed elezione”, “libero arbitrio e destino”, sono cari all’ultima produzione tassiana.

Come ha evidenziato Emilio Russo¹⁸⁰, nel *Manso*, Tasso riallacciandosi a temi già ampiamente dibattuti - dal *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, al già citato *Dialogo* (composto nel 1581) al *Ficino ovvero dell’arte* - in principio afferma che l’amore non può mai raggiungere il carattere della stabilità garantito, invece, dal rapporto amicale:

sarebbe peravventura meraviglia se bastasse l’elezione a far costante l’amore, non altrimenti che se l’elezione del navigare potesse far costante la fortuna del mare¹⁸¹

¹⁷⁸ T. Tasso, *Dialoghi*, cit., p. 561.

¹⁷⁹ Il *Manso*, come già ampiamente analizzato, è ricchissimo di rimandi a fonti classiche. Schematicamente è possibile suddividere il *Dialogo* in tre macro-aree: 1) la sezione plutarca, esposta dal *Manso* 2) la sezione più estesa è di certo quella aristotelica (mi riferisco prevalentemente all’ottavo libro dell’*Ethica Nicomachea*) esposta dal Forestiero Napolitano 3) La sezione dove prevale il *Liside* platonico e il *Laelius sive amicitia* ciceroniano, quest’ultimo esposto in prevalenza da B (da identificare con ogni verosimiglianza con Scipione Belprato). Taccio di altri scritti di Luciano (l’influenza del *Toxaris* nel *Dialogo* tassiano è stato ampiamente studiato da Gigliucci), Massimo di Tiro, Ciro Teodoro Prodromo. Queste ultime fonti, seppure in misura minore, ulteriormente arricchiscono le suddette tre sezioni di notazioni assai erudite.

¹⁸⁰ E. Russo, *Amore ed elezione nel Manso di Torquato Tasso*, cit.

¹⁸¹ T. Tasso, *Manso*, cit., p. 933.

Il Forestiero Napolitano pertanto si oppone dialetticamente alla tesi del Manso secondo la quale l'amore «conviene che sia stabile, fermo, fondato ne l'elezione e nel proponimento d'amar continuamente»¹⁸². Contro la metafora del Forestiero, Manso afferma che l'elezione «può far costante il nocchiero, quantunque sia instabile la fortuna»¹⁸³. Sublime la risposta del Forestiero Napolitano che concilia le due metafore marine in un'unica immagine: il nocchiero viene rassomigliato alla ragione, la quale, sedendo al governo, deve "sedare gli effetti concitati d'amore ne l'onde agitate da la fortuna"¹⁸⁴. Nel *Torrismondo* l'amore, cospirando assieme alla fortuna, minaccia ed agita. Nessun nocchiero è capace di sedare "gli effetti concitati d'amore" e il nodo amore-fortuna non placa ma perturba:

E poi che 'l duro, inesticabil nodo
ond'amore e fortuna or m'hanno involto
scioglièr non si può, s'incida e spezzi¹⁸⁵

Il nodo che lega Alvida e Torrismondo in una morsa mortale, se raffrontato al passo del *Manso*, si può spiegare solo considerando come *conditio sine qua non* la mancanza di elezione. Su questo particolare genere di amore, causa di disordine e turbamento, il Forestiero Napolitano, nel *Manso*, cita i versi petrarcheschi:

...Ed al governo
siede il signore, anzi il nemico mio¹⁸⁶

Questa "disperazione amorosa"¹⁸⁷ avviene quando "niuna cosa si elegge, ma tutte sono violente e fortunose"¹⁸⁸. In ultima istanza per il Forestiero Napolitano ogni amore ha carattere di incostanza perchè "nasce incontinente a guisa di fuoco che subito s'appiglia"¹⁸⁹. Dell'amicizia, invece, è propria la costanza.

A conclusione di questa analisi non è inessenziale affrontare una questione legata al Dialogo *La Molza, ovvero de l'amore*. Quasi un decennio prima dalla

¹⁸² Ivi, p. 932.

¹⁸³ Ivi, p. 933.

¹⁸⁴ Sul tema della fortuna rimando al saggio di S. PRANDI, *Dal mare della fortuna al porto della provvidenza: appunti su un'ossessione tassiana*, in *T. Tasso e l'Università* (Atti del Conv. di Ferrara, 14-16 dicembre 1995), Firenze, Olschki, 1997, pp. 433-450.

¹⁸⁵ Tasso, *Torrismondo*, cit., vv. 600-602.

¹⁸⁶ Tasso, *Manso*, cit., p. 933. Il riferimento è a RVF CCLXVIII, 1-6.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ Ibidem.

stesura del *Manso*, Tasso nel 1583, poté godere, seppure temporaneamente, di un periodo di libertà dalla reclusione di Sant'Anna: è ospite presso la villa di Medelana di Marfisa d'Este. In un cenacolo di gentildonne, tra cui la poetessa Tarquinia Molza, il Nostro s'intrattenne piacevolmente a discorrere di questioni d'amore. La seduzione del ragionamento e la gradevolezza di quella parentesi edenica portano Tasso a comporre, due anni più tardi, la *Molza*, un breve e raffinatissimo dialogo in cui s'indaga la questione amorosa. L'amore, in questa elegante atmosfera cortese è ben lungi dall'essere liquidato come intemperanza o incontinenza. Per il Forestiero Napolitano, protagonista della *Molza*, l'amore non è desiderio, come per i platonici, ma quiete¹⁹⁰. L'amore quando raggiunge «la cosa amata e la posseda, s'acqueta nel piacevole». Quest'assunto sarà ripreso, seppure parzialmente, nella parte finale del *Manso*, dove però all'amore viene sostituito il sentimento dell'amicizia perfetta e divina che unisce le cose celesti alle umane e le terrene alle divine. Nell'inno che costituisce la coda finale del componimento, il misterioso personaggio B. invoca l'amicizia perchè renda «concordi le cose discordi»¹⁹¹, perchè «concento e quasi musica de le opinioni»¹⁹², e infine perchè «tranquillità e onore de la vita umana e principio quasi de la divina»¹⁹³.

Summa summarum, nel *Manso* la speranza di una qualche forma d'amore che abbia i tratti della costanza decade. Altresì si assiste alla parabola discendente attraverso la quale l'autore si allontana dalle teorie sostenute nella *Molza* (la teoria tomistica dell'amore-porto di quiete) attribuendo all'amore le sole caratteristiche della perturbazione e dell'incostanza. Nel *Galealto*, che si colloca cronologicamente prima della *Molza*, il sentimento amoroso, in Alvida, conserva ancora, come già evidenziato, alcuni tratti propri dell'amore cortese. Nel *Torrismondo*, invece, l'amore è esclusivamente causa di turbamento. Genera colpa ed errore.

¹⁹⁰«Ora, volendo io addurre la mia opinione, mi pare di riempire quel terzo grado e di porre l'amore ne la quiete» (Tasso, *La Molza*, in «Dialoghi», cit., p. 816).

¹⁹¹ Tasso, *Manso*, cit., p. 954.

¹⁹² Ibidem

¹⁹³ Ibidem.

1.3. «ESTINGUA TUTTI GLI ODI IL NOSTRO AMORE, / E NESSUNO ODI IL NOSTRO AMORE ESTINGUA»: ESEMPI DI AMICIZIE TRAGICHE NEL MANSO.

Nel *Manso*, come nel *Torrismondo*, il binomio amore-amicizia, una volta scisso, non si risolve manicheisticamente, riservando al primo elemento i tratti dell'incostanza e al secondo i tratti della perturbazione. Infatti, solo l'amicizia celeste – invocata nella coda finale del dialogo - porta con sé le caratteristiche della stabilità, spingendo "l'umanità quasi a trasumanarsi"¹⁹⁴. La vera amicizia ha carattere di costanza e stabilità perchè essa nasce dall'elezione. A differenza dell'adulatore che «fugge la mala ventura»¹⁹⁵, l'amico vero è colui che, nelle avversità, «elege di essere partecipe de la sciagura e de la colpa»¹⁹⁶ del compagno. A sottolineare ulteriormente i tratti caratterizzanti l'amicizia (similitudine, elezione, giovamento, utilità) di contro all'adulazione (dissimiglianza, vizio, danno, inutilità), Tasso riporta alcuni esempi illustri mutuati dai tragici greci:

Quinci avvenne che risonarono di grida e d'applauso gli antichi teatri nel contrasto di Pilade e d'Oreste, quando ciascuno voleva morir per l'amico e vincer di magnanimità¹⁹⁷

Magistralmente l'autore paragona la suddetta coppia tragica a quella ariostesca di Ruggero e Leone che vennero in "magnanima contesa" per decretare chi tra i due superasse l'altro in nobiltà d'animo. Si pensi, a mo' d'esempio, alle parole che Leone rivolge a Ruggero, a proposito del vero amico:

Ben mi duol che celar t'abbi voluto
da me, che sai s'io ti son vero amico,
non sol dipoi ch'io ti son sì tenuto,
che mai dal nodo tuo non mi districò,
ma fin allora ch'avrei causa avuto
d'esserti sempre capital nimico;
e dèi sperar ch'io sia per darti aita
con l'aver, con gli amici e con la vita¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ivi, p. 914

¹⁹⁶ Ibidem

¹⁹⁷ Ivi, p. 914.

¹⁹⁸ ARIOSTO, *Orlando Furioso*, 46, 31.

Ritornando alla coppia tragica di Pilade ed Oreste, Tasso non manca di sottolineare la grandezza dei sentimenti di Pilade per l'amico. Quello di Pilade è un esempio classico di vera amicizia: i veri amici sanno mentire per l'amico e, soprattutto, sanno sacrificare la loro vita per salvare la persona cara.

Non è incidentale sottolineare come nelle avversità del fato decada l'assunto – ribadito più volte nel *Manso* - secondo il quale l'amicizia ama «la verità e aborrisca la falsità»¹⁹⁹.

In un contesto tragico tale asserzione risulta, infatti, sovvertita: concettualmente, non regge la tesi secondo cui sia “più laudevole” «la verità detta d'Oreste» rispetto «alla bugia detta da Pilade, d'essere Oreste, per morire invece de l'amico»²⁰⁰.

Sovvertito l'assunto iniziale il Forestiero Napolitano arriva alla conclusione seguente: la menzogna di Pilade (detta a vantaggio dell'amico) vince sulla verità detta da Oreste e corrobora il loro sentimento amicale:

in niuna occasione la verità confermò tanto l'amicizia quanto in questa la menzogna detta non a l'amico ma per l'amico²⁰¹

A riprova dei complicati rimandi intertestuali che fanno del *Manso* un raffinatissimo regesto di fonti classiche, non è inessenziale soffermarsi sulle fonti utilizzate da Tasso per sunteggiare il sentimento amicale di Pilade e Oreste. Posto che nè nell'edizione critica ai Dialoghi a cura di Guasti nè in quelle più recenti a cura di Raimondi e di Baffetti si fa menzione dell'ipotesto che sorregge questo particolare ritratto tassiano, avanzo una mia ipotesi.

Baffetti, nella nota critica al passo «Quinci avvenne che risonarono di grida e d'applauso gli antichi teatri nel contrasto di Pilade e d'Oreste, quando ciascuno voleva morir per l'amico e vincer di magnanimità», si limita a spiegare genericamente l'origine dei due personaggi tragici come segue:

celeberrima coppia di eroi greci (il primo figlio di Strofio re della Focide, il secondo figlio di Agamennone) tanto amici da offrirsi in sacrificio l'uno per l'altro. Sono protagonisti di numerose tragedie greche, dall'*Oresteia* di Eschilo all'*Oreste* di Euripide»²⁰²

Per la coppia summenzionata ho individuato una precisa e ancora mai rintracciata fonte a cui Tasso si è ispirato. Essa ha origine latina: con ogni

¹⁹⁹ Tasso, *Manso*, cit., p. 915.

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Ivi, nota 54.

verosimiglianza Tasso fa riferimento a Pacuvio e precisamente al frammento 69 (365 Ribb., 118-121 D'A.) della *fabula coturnata Chryses*²⁰³ (II a.c.):

Ego sum Orestes :: immo enimvero ego sum, inquam, Orestes! [- u↪]
Ambo ergo t̄sunaneganumt̄ precamur²⁰⁴

Tasso lesse il frammento indirettamente, attraverso il *De finibus bonorum et malorum* di Cicerone:

Cic. Fin. 5,63 quid loquor de nobis, qui ad laudem et ad decus nati suscepti instituti sumus? Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: «ego sum Orestes», contraque ab altero, «immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!». Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, «ambo ergo t̄sunaneganumt̄ precamur²⁰⁵», - quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis? Nemo est igitur, quin hanc affectionem animi probet atque laudet, qua non modo utilitas nulla quaeritur, sed contra utilitatem etiam conservatur fides. Talibus exemplis non fictae solum fabulae, verum etiam historiae refertae sunt, et quidem maxime nostrae²⁰⁶

Che Tasso fosse a conoscenza, anche per via indiretta, del passo ciceroniano summenzionato è testimoniato da un'altra autorevole fonte. Dante nel tredicesimo canto del *Purgatorio* mette in scena, nel volgere di pochi versi, l'esemplare gara di amicizia tra Pilade ed Oreste, facendo appunto

²⁰³Dai frammenti della *Chryses* di Pacuvio si deduce la seguente trama: Oreste, dopo essersi recato ad Argo per vendicare l'uccisione del padre Agamennone (uccidendo Egisto) assieme all'amico Pilade viene scoperto. Pilade, mentendo sulla sua identità, voleva farsi credere Oreste per salvare la vita all'amico, immolando la propria.

²⁰⁴ Cfr. PETRA SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, WDG, Berlin 2006: «- Ich bin Orestes! – Nein, ich bin Orestes, sage ich! - Also bitten wir beide, daß t̄...t̄». («- Io sono Oreste! – No, io sono Oreste, ti dico!- Dunque preghiamo che entrambi t̄...t̄»).

²⁰⁵ H. Rackam nella sua edizione critica al *De finibus...* (London, William Heinemann New York. The Macmillan Co. MCMXIV) non riporta il verso pacuviano con la crux desperationis, intendendo invece: «Ambo ergo una necarier precamur» che traduce «Then prithees slay us both; we'll die together».

²⁰⁶ Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, V, 63: «Ma perché parlo di noi che siamo nati, allevati, educati per la gloria e il decoro? Quali applausi strappano in teatro alla gente del volgo e senza cultura quei famosi versi: "Io sono Oreste!" E l'altro ribatte: "No, davvero, lo ripeto, Oreste sono io!" E poi quando entrambi al re dubbioso e turbato danno come unica via d'uscita questa soluzione: "Dunque preghiamo che entrambi t̄...t̄". Quante volte si rappresenta questa scena! E quando mai non ci sono gli applausi più grandi! Non c'è chi non approvi e lodi questo sentimento che non solo non chiede alcun vantaggio, ma conserva la fedeltà all'amico contro il proprio tornaconto. Di tali esempi è piena non solo la leggenda ma anche la storia, e specialmente la nostra».

riferimento alla sopracitata tragedia di Pacuvio che Dante mutuò dal quinto libro del *De finibus bonorum et malorum*.²⁰⁷

E prima che del tutto non si udisse
Per allungarsi, un'altra "I sono Oreste"
Passò gridando, e anco non s'affisse²⁰⁸

Le postille tassiane alla *Divina Commedia* sono utili a comprovare che Tasso si era soffermato a riflettere sulla sopracitata terzina dantesca. Infatti, Tasso scrive in margine al verso 32 del XIII Canto del *Purgatorio* la seguente postilla:

io sono Oreste, come puoi essere Oreste in questo luogo?²⁰⁹

In conclusione, anche attraverso l'analisi del testo si possono rintracciare tracce del *De finibus*. Ad esempio, il passo ciceroniano «Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris» riecheggia nelle parole pronunciate da Manso «Quinci avvenne che risonarono di grida e d'applauso gli antichi teatri...»²¹⁰. Inoltre, le parole tra Pilade e Oreste, espresse da Cicerone attraverso i frammenti di Pacuvio e riportati questi ultimi come fossero un immaginario discorso diretto (cum illa dicuntur: «ego sum Orestes», contraque ab altero, «immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!»). Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, «ambo ergo +sunaneganum+ precamur) nel *Manso* vengono espressi in modo più stringato e asciutto, nascondendo l'esplicito richiamo a Pacuvio/Cicerone e sopprimendo il discorso diretto: "...nel contrasto di Pilade e Oreste quando ciascuno voleva morir per l'amico e vincer di magnanimità". Quest'ultima asserzione ("e vincer di magnanimità") in ultima analisi sembra riassumere il passo ciceroniano "Nemo est igitur, quin hanc affectionem animi probet atque laudet, qua non modo utilitas nulla quaeritur, sed contra utilitatem etiam conservatur fides".

Come la coppia Achille-Patroclo viene utilizzata da Tasso per traghettare il lettore dalla prima sezione plutarchea alla seconda macro-sezione

²⁰⁷ Cfr. Dante, *Purgatorio*, a cura di Giacalone, canto XIII, p.320, nota 32.

²⁰⁸ Ivi, vv. 31-33. Il generoso gesto di carità di Pilade pur provenendo dal mondo pagano, si offre a Dante «come esempio di autentica carità cristiana, in chiave figurale» (Ibidem).

²⁰⁹ Tasso, *Postille di Torquato Tasso alla Divina Commedia*. In «Opere di Torquato Tasso con le controversie sulla *Gerusalemme*, a cura di C. Rosini, XXX, Pisa, presso Niccolò Capurro, MDCCCXXXI, p. 131.

²¹⁰ Tasso, *Manso*, p. 914.

aristotelica²¹¹, così la coppia Pilade-Oreste ritorna nelle pagine successive del *Manso* a segnare il punto di passaggio tra la sezione in cui domina l'*Etica Nicomachea* e quella incentrata sul *Liside* platonico. Il Forestiero Napolitano, Manso e il terzo interlocutore, noto come B., affrontano il problema dell'armonia dei contrari:

Tutta volta Aristotele ne' suoi libri *Morali*, adducendo l'opinione de gli antichi filosofi, disse che alcuni volsero che l'amicizia fosse una similitudine, come Empedocle, altri più tosto una dissimilitudine e una contrarietà, come Eraclito, il qual disse:

*Quando è secca, la terra ama la pioggia;
ma quando più di pioggia è gonfio il cielo,
a la terra desia cader nel grembo*²¹²

Non è incidentale osservare che Tasso è caduto nell'errore di attribuire ad Eraclito un frammento attribuibile a Eschilo: la fonte di riferimento è un frammento di tragedia mutuato dall'*Etica Nicomachea*:

Intorno all'amicizia si discute non poco. Alcuni infatti pongono che essa è una sorta di somiglianza e che coloro che sono simili sono amici. [...] Altri all'opposto dicono che tutti gli individui che si assomigliano sono l'un con l'altro come vasai. Intorno a questi medesimi argomenti taluni ricercano una spiegazione più elevata e più fisica: si tratta di Euripide il quale afferma "che la terra quando è inaridita ama la pioggia, e il venerabile cielo gonfio di pioggia ama piombare sulla terra"; e di Eraclito, secondo il quale "ciò che è opposto è utile" e "dai contrari nasce bellissima armonia" e "tutto si genera secondo contesa".²¹³

²¹¹ Cfr. Tasso, *Manso*, p. 916. «Risulta evidente che la risposta del Forestiero Napolitano attua un arbitrio. Nella metafora di Plutarco (ripetuta dal Manso) non Patroclo veniva assimilato all'adulatore, ma la lancia di Achille era avvicinata alla *parrhesia*, alla libertà di parola che risultava peso troppo grave per l'adulatore. Il Forestiero inverte esattamente il segno della similitudine (non l'adulatore come Patroclo, ma Patroclo come l'adulatore), fingendo persino perplessità in proposito. Ma l'arbitrio è funzionale: da un lato consente, attraverso le figure dei due eroi omerici, il passaggio da Plutarco alla questione aristotelica dell'amicizia tra persone diseguali, «in supereccellenza». Dall'altra parte [...] il Forestiero lascia tra le righe una affermazione significativa: «perciocchè tutti gli amanti sono in qualche modo lusinghieri». È un riferimento questo all'amore come fonte di adulazione che introduce per la prima volta nel *Manso*, e con forti elementi connotativi, la complessa ed imprescindibile questione dei rapporti tra amore e amicizia, destinata a divenire oggetto della parte nevralgica dello scritto» (Russo, *Amore ed elezione...*, cit, p.62).

²¹² Tasso, *Manso*, cit., p. 922.

²¹³ Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di M. Zanatta, Milano, Bur 1986, VIII, 2, pp. 706-707.

Come ha evidenziato Baffetti sulla base di Aristotele, il riferimento, ascrivibile ad Euripide²¹⁴ è stato confuso con Eraclito perchè i due nomi si succedono nel passo aristotelico²¹⁵. A questo riferimento si può aggiungere che anche in una tragedia di Eschilo, andata perduta, ritorna lo stesso motivo²¹⁶.

Che l'amicizia nasca dai contrari, come B. sostiene citando Eraclito/Euripide, è presto sovvertito dal Forestiero Napolitano: è impossibile che l'un contrario sia amico dell'altro, "falsa dunque l'opinione d'Eraclito":

F.N. Ma se l'amicizia ancora desidera le cose belle e le buone similmente, non fie nè bella nè buona, nè buoni fiano gli amici nè rei, ma tra buoni e rei senza l'una e l'altra qualità.

G.M. Saranno adunque come le persone de le tragedie²¹⁷

A questa forma di amicizia tra persone mezzane, simili in tutto ai personaggi delle tragedie, presto si oppone il Forestiero Napolitano che riporta la discussione su tematiche più vicine all' *Etica Nicomachea*:

Tragiche persone sono Pilade ed Oreste, non meno eroiche Achille e Patroclo; ma gran perdita ha fatto l'amicizia con questa mutazione di sentenze, se non può essere amicizia tra buoni, là dove con Aristotele avevam provato che tra buoni fosse solamente la vera amicizia²¹⁸

Eppure, come già accennato, in questo luogo la coppia Oreste-Pilade è servita a Tasso per segnare il punto di passaggio tra la sezione in cui domina l'*Etica Nicomachea* e quella incentrata sul *Liside* platonico. Nello specifico, nel *Liside* Platone porta avanti la tesi secondo cui il buono è amico "di quello che non è né buono né reo"²¹⁹, ovvero di un personaggio mezzano²²⁰.

²¹⁴ fr. 898, 7-10 Nauck.

²¹⁵ Cfr., Tasso, *Manso...*, cit., nota 83

²¹⁶ Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, cit., p. 996, nota 7. Il riferimento è a Eschilo, *Danaidi*, fr. 44 Nauck: «L'acqua caduta dal cielo feconda la terra e questa alimenta ai mortali i pascoli dei greggi e la vitale spiga di Demetra, e da queste umide nozze si generano rigogliose piante».

²¹⁷ Tasso, *Manso*, cit., p. 938.

²¹⁸ Ivi, p. 939.

²¹⁹ Ivi, p. 941. Per il riferimento platonico, il rimando è al seguente passo del *Liside*: «Per Zeus, non so, ma veramente ho io stesso le vertigini per la difficoltà del ragionamento e forse, secondo l'antico proverbio, ciò che è amico è il bello. Il bello assomiglia a qualcosa di morbido, liscio e lucente e per questo forse ci sfugge e scivola via facilmente, poiché è tale. Dico infatti che il buono è bello. Non credi?» «Sì». «Dico dunque, divinandolo, che amico del bello e del buono è ciò che non è né buono né cattivo. Ascolta in rapporto a cosa lo divino. A me sembra che ci siano come tre categorie: il buono, il cattivo e ciò che non è né buono né cattivo. E a te?» «Anche a me», disse. «E che né il buono sia amico del buono né il cattivo del

Concludo la sezione “amicizie tragiche” nel *Manso* tassiano con un’ultima osservazione. La coppia tragica Pilade-Oreste compare nel Dialogo in un’ultima occasione e in opposizione alla coppia Germondo-Torrismondo. Essa, infatti, assieme alle coppie Lelio e Scipione, Achille e Patroclo, Teseo e Piritoo contraddicono l’assunto pitagoreo secondo il quale l’amicizia è quella che “parimente è pari”. Per i pitagorici, infatti, l’amicizia deve essere tra “due persone eguali non solamente di libertà ma d’età, di merito, di valore e di dignità, a’ quali tutti gli onori e tutti i premi egualmente eguali si dovessero concedere”²²¹.

Per gli esempi di amicizia “parimente pari”, Tasso adduce ad esempio le seguenti coppie classiche: “Torquato e Valerio Corvino, Cesare e Pompeo, se fossero stati davvero amici, o Bruto e Cassio se giusta fosse stata la loro azione”²²². A queste Tasso aggiunge la coppia tragica rappresentata da Torrismondo e Germondo.

E io in questa idea riguardai, quando descrissi l’amicizia del re di Gotia e di quel di Svezia²²³

Tasso però non manca di sottolineare una differenza sostanziale che distingue questa coppia dalle precedenti, dandovi un connotato tragico: «ma l’amor non consentì ch’io potessi descriverla perfetta». Quasi come per contrappasso, la slealtà nei confronti di Alvida per onorare l’amicizia di Germondo (“tanto mi piacque / divenir disleal per troppa fede”²²⁴) si rovescia nella sua antitesi, in una nuova slealtà e questa volta ai danni di Germondo.

cattivo nè il buono del cattivo, come neppure il ragionamento precedente consente. Resta allora che, se una cosa è amica di un'altra, ciò che non è né buono né cattivo sta amico o del buono o di ciò che è tale quale esso è, cioè né buono né cattivo, perché una cosa non potrebbe essere amica del cattivo». «Dici il vero». «Né il simile del simile, dicevamo poco fa: non è così?» «Sì». «Dunque ciò che è tale e quale ad esso non sarà amico né del buono né del cattivo». «Pare di no». «Quindi ne risulta che solo al buono è amico unicamente ciò che non è né buono né cattivo». «Pare debba essere così» (Platone, *Liside*, Edizione Acrobat a cura di Patrizio Sanasi, p. 7). Non è incidentale osservare come Tasso quasi traduca alla lettera il suddetto passo platonico attraverso le parole pronunciate dal Forestiero: «se crediamo al vecchio proverbio, pare che il bello ci sia amico, perciocchè il bello è un non so che di molle, di liscio di piacevole e di polito [...] Ma del buono e del bello è amico quel che non è buono nè maligno» (*Manso*, cit., p. 939).

²²⁰ Del personaggio mezzano si è già discusso nel capitolo relativo ai “caratteri”. Affronterò più estesamente l’argomento a breve, attraverso l’analisi della coppia Torrismondo-Germondo.

²²¹ Tasso, *Manso*, cit., p. 920.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Tassi, *Torrismondo*, cit, v.466-467.

La colpa per il tradimento dei valori dell'amicizia e dell'onore, come sarà approfondito a breve, è uno dei temi portanti che sorreggono il *Torrismondo*.

SECONDA PARTE

“AMOR, TU PRIA FARAI CON L’ODIO PACE⁶⁴³”:
IL TEMA DELL’AMICIZIA IN TASSO E ARIOSTI: TRAGEDIE A CONFRONTO.

⁶⁴³ L. TANSILO, *Il canzoniere edito e inedito*, a cura di E. Pèrcopo, rist. anast. Napoli 1996, vol. I, canz. III (pp- 41-45), v. 73.

1. AMICIZIE TRAGICHE: ALAMANNI E RUCELLAI.

I tragici greci non furono certo insensibili al tema dell'amicizia, anzi, il «diverso modo d'impostare il rapporto tra uomo e società presente nei massimi Tragici greci, Eschilo, Sofocle ed Euripide, si traduce in una diversa visione dell'amicizia»¹. Nei *Persiani* di Eschilo, ad esempio, essa mantiene ancora connotazioni arcaiche². È ancora un tipo di amicizia solidale, vicino ai valori condivisi nelle antiche *eterie*³ ma con una differenza rilevante:

Essa non si applica più a una società guerriera, come quella omerica, nè a una società contadina, come quella esiodea, bensì a una società cittadina, in epoca storica definita, all'interno della quale l'amicizia assume il valore d'un legame patriottico di sostegno e di difesa della *polis*⁴

¹ PIZZOLATO L., *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993, p. 28.

² Cfr. Eschilo, *Persiani*: Araldo: «Sorge, vicina a Salamina, un'isola / breve, né rade ha pei navili, dove / su la spiaggia del mar viene sovente / Pan de le danze amico. E qui mandati / Serse li avea, perché, quando i nemici / disfatti omai, balzino giù dai legni / nell'isoletta, a scampo, i nostri possano / facile scempio far di tutti gli Elleni,/ e dai gorghi gli amici in salvo trarre»; Atossa: «Amici, or voi / l'inno intonate che propizi questa / libagion dei morti; e Dario, il Dèmone / fausto invocate: questi onori agli Inferi,/ che li sugga la terra, io verserò».

³ Sulle diverse parole utilizzate nella letteratura greca arcaica per indicare i termini 'amico' e 'amicizia', risulta illuminante il pensiero di D. KONSTAN : «As a noun, *philos* occurs relatively rarely in Homer, and when it does it has rather a broad reference. We may leave aside such cases as *Iliad*. 2.110, where Agamemnon addressed the Achaean army: „O *philoï*, Danaan heroes, henchmen [*therapontes*] of Ares“, for *philoï* here retains its adjectival sense. [...] To sum up [...] *philos* does not have in Homeric Greek the specific reference to friends that it acquired in classical diction [...] *Philos* is not the only term applied to associates other than kin. Another word frequently translated as „friend“ is *hetairoi* [...] Some scholars suppose that symposia were originally instituted as warriors fraternities (perhaps also as scenes of initiatory rites), and were reduced to drinking parties only when archaic military heroism such as that celebrated in the Homeric epics gave way to the less aristocratic phalanx or lock-step formation of heavy-armed infantry. however that may be, archaic poetry is seen as wholly implicated in ceremonies in which men bond with each other; friendship thus becomes poetry's function, poetry friendship's vehicle». Dopo avere analizzato le diverse forme di amicizia tra i lirici (dalla poesia giambica a quella elegiaca fino a Teognide, Konstan tira le somme sul significato di amicizia nel mondo arcaico: «Rather than posit a progression in the characterization of friendship from Homer to Hesiod and lyric poetry, or imagine in a neo-Kantian spirit that private poetry signifies the nascence of the modern self as it awakened from the collective identity of heroic epic, it is best to take archaic literature in its entirety as the variegated expression of the civic and military culture that preceded the rise of the democratic polis» (Cfr. D. KONSTAN, *Friendship in the classical world*, Cambridge University press, 1997, pp. 30-52).

⁴ *Ibidem*

Con Sofocle l'amicizia perde quella patina arcaica di *filia* tra *sodales* e, come afferma Pizzolato:

si colora di affettività e alcuni personaggi, che ne sono impregnati, giocano un ruolo drammatico decisivo proprio in virtù della loro disposizione all'amicizia. Tipico è il caso di Antigone che è «amica agli amici». Questa propensione relativizza la durezza della legge positiva che regola il potere umano e si assume il compito di restituire autorità, anche sul piano politico, alla legge divina. Non è un caso che la legge dello Stato sia invece posta ben al di sopra dell'amicizia da Creonte, personaggio politico: «Chiunque mette l'amico al di sopra della patria, costui io lo cancello»⁵.

Per quanto attiene all'*Antigone* di Sofocle, non sono inessenziali alcune considerazioni sulla concezione tragica di *filia* esaminabile attraverso i due eroi principali: Creonte e Antigone.

Sulla scia di Hegel⁶ che interpretò Creonte come espressione dei legami della città piuttosto che come despota⁷, sarebbe certo sbagliato assimilare il re di Tebe al tipico tiranno alfiere (si veda a mò d'esempio la figura di Filippo, emblema del tiranno spietato e inflessibile nella sua granitica crudeltà⁸).

Creonte, infatti, prima di risolversi a far murare viva Antigone, cerca di dialogare con lei, di capire le ragioni che l'hanno spinta a calpestare l'editto e a dare sepoltura al fratello Polinice, reo di troppi danni perpetrati contro la città.

Creonte, manicheisticamente vede la realtà spaccata tra amici e nemici: impraticabile una via di mezzo.

ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρώων ἀεί,
οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρώων
στείχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,
οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονός

⁵ Pizzolato, cit., p. 28.

⁶ Non è incidentale osservare che FRYE ha osservato come la maggior parte delle teorie tragiche si basino su due grandi tragedie che fungono da modello normativo: la teoria aristotelica è basata soprattutto sull'*Edipo Tiranno*, quella hegeliana sull'*Antigone*. (Cfr., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 282).

⁷ Cfr. DI NICOLA G. P., *Nostalgia di Antigone*, con testo greco a fronte traduzione di Angela Rossi, Effatà editrice, Torino 2010, p. 48.

⁸ Filippo incarna il *typos* del tiranno rimasto solo nel suo odio inumano. Odio nato da crudeltà e solitudine tali che neppure il gesto estremo di Isabella riesce a sciogliere, come dimostrano i versi finali della tragedia: « Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio... / Ecco, piena vendetta orrida ottengo;... / ma, felice son io?... – Gomez, si asconda / l'atroce caso a ogni uomo. – A me la fama, / a te, se il taci, salverai la vita». (Alfieri, *Filippo*, Garzanti, 2006)

θείμην ἑμαυτῶ, τοῦτο γινώσκων ὅτι
ἦδ' ἐστὶν ἡ σφύζουσα καὶ ταύτης ἔπι
πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα.
τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὖξω πόλιν⁹

Per Creonte la legge della *polis* è tutto. Ogni altro valore – dalle relazioni affettive con la moglie, i figli e gli amici fino alle stesse leggi divine, (*àgrapta nomina*) - è sottomesso al *nòmos*. Pertanto, per Creonte l'amicizia mantiene ancora i tratti arcaici della *philia* di tipo solidale, giacché condivide gli stessi valori che animarono le *eterie*, fermo restando quanto già sostenuto con Eschilo sulle differenze tra quella società di tipo guerriera (omerica) o contadina (esiodica) e questa nuova società cittadina dove l'amicizia è in *primis* unione solidale a sostegno e difesa della *polis*: chiunque trasgredisca le leggi della città, o peggio mini la sicurezza della stessa, giocoforza rompe il *foedus* amicale e da amico passa a nemico. Questo netto *discrimen* è sacro per Creonte:

ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω
γένους κατ' ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.
ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν
ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν
ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ.
ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν
μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων
ἀλλ' ἐκ φόβου τοῦ γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ:
καὶ μείζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας
φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.¹⁰

⁹ SOFOCLE, *Antigone*, a cura di Susannetti Davide, Carocci, Roma 2012, p.70, vv. 183-191. « Io, dio mi è testimone, non potrei mai tacere se vedessi incombere una sventura sulla città. Un nemico della nostra terra non potrà mai essere mio amico. Su questo non ho dubbi: la patria è la nostra nave e la nostra salvezza. Solo se è governata bene, dritta sulla rotta, possiamo farci dei veri amici. Con questa legge io renderò grande la nostra città» (Ivi, p. 71)

¹⁰ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 70, vv. 176-182. «Così adesso comando io: il trono è mio. Sono il parente più prossimo dei defunti. Sapete, l'anima di un uomo, la sua mente, i suoi pensieri, è impossibile conoscerli prima di vederlo all'opera, prima di vedere come governa e con quali leggi. Chi non tiene dritto il timone della città, chi non prende le decisioni migliori e se ne sta zitto per paura, è il più spregevole degli uomini. L'ho sempre pensata così. Chi considera un amico, un parente, più importante della patria, per me non esiste». (ivi, p. 71). Nell' *Antigone* di Alamanni la traduzione del suddetto passo è assolutamente fedele all'originale: « E chi nel mondo alcuna cosa ha cara / Più della patria, o tenga amico alcuno / Che nimico le sia, chiamo ben questo / Scellerato e crudel più ch'altro assai: / Ond'io vi giuro per quel Giove eterno, / Che 'l tutto vede che timor già mai / Non mi faria tacer, vedend'io cosa / Ch'al nostro comun ben contraria avvegna, / Nè stimar posso amico chi nimico / Sia della patria,

Se Creonte fa coincidere le proprie norme con la legge della *polis*, alla quale va posposto ogni affetto e valore, il termine *philia* è pronunciato da Antigone quasi sempre *ex negativo*, nella disperata constatazione dell'attesa di una morte solitaria. Infatti, ciò che massimamente affligge Antigone, più ancora dell'antro di morte al quale è condannata da viva a discendere, è l'amara constatazione di lasciare la terra senza nessun amico che voglia trattenerla ancora al 'limitar di Dite'.

Alamanni che "in toscano abito tradusse la pietosa soror di Polinice¹¹", fa del modello classico una libera rielaborazione. Egli, rispetto al Pazzi¹², è stato certo più elegante nel volgarizzare i testi classici, seppure a discapito della fedeltà al testo¹³: l'*Antigone* alamanniana si dimostra, infatti, un'esemplare traduzione permeata di spiriti nuovi¹⁴ e ben a ragione l'autore:

perch'io so ben come / Questa sola ne salva, e mentre questa / Si invia per buon cammin, sempre si vede / Crescer con sicurtade amici insieme» (L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. Spera, Edizioni RES, Torino 1997, p. 18, vv. 269-281).

¹¹ G. GIRALDI CINZIO., *Epilogo dell'Orbecche*, (*La tragedia: a chi legge*), in *Teatro italiano antico*, vol. IV, cit., p. 246.

¹² «Alessandro de' Pazzi nelle sue traduzioni aggiunge particolari storici e talvolta inutili, ma confessa di averlo fatto per giovare "alla exornazione et dispositione del poema". Tuttavia nella sua rielaborazione c'è qualcosa di spontaneo e di naturale che merita di essere sottolineato, ed è quel risalire alla sacra rappresentazione, specialmente nei prologhi o antefatti, nei monologhi, e in taluni dialoghi veloci, per cui, ad esempio, nella *Didone*, il modello virgiliano perde d'efficacia a vantaggio di una certa attualizzazione della trama [...]. Nel Pazzi, oltre alla citata innovazione nel trattare l'argomento, è da notare l'ingegno adoperato nel tentativo di rinnovare il metro e adattarlo alle esigenze del pubblico. Dichiarò egli infatti di aver visto "per esperienza che li spettacoli che si recitano oggi, composti in quella specie di versi tanto sonori, sono manco grati che quelli che si recitano composti in prosa: la qual mera prosa perchè non è d'approvare, maxime in tragedie, mi pare necessariamente si debba ricorrere ad una specie di metro non molto dissimile alla prosa, nel quale sia occultamente numero et symmetria poetica"» (C. MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1972, p. 70).

¹³ A tal proposito, seppure datato, sembra interessante il commento di Bertana: « Non però che al testo sofocleo l'Alamanni usi tutto il rispetto: lo tratta anzi con assai libertà, sia parafrasando, sia scorciando, sia allungando, e perfino aggiungendo intero qualche canto corale: chè, strano a dirsi, in mezzo a tanta venerazione, perfino superstizione, per l'antico, simili ardite licenze non davano ombra» (E. BERTANA, *La tragedia*, Vallardi, Milano 1905, pp. 38-39). Bertana certo non resta indifferente all'eleganza della forma che, nella scarsa produzione tragica dei primi decenni del Cinquecento, risalta particolarmente «non foss'altro, per la sobria eleganza del dettato, per certa semplicità dignitosa e lontana dalle fiacchezze pedestri del Trissino, che rende con approssimazione sufficiente il tono dell'originale» (ivi, p. 38).

¹⁴ Il laconico commento all'*Antigone*, nell'introduzione al *Teatro Italiano Antico*, appare, alla luce delle recenti critiche e ad una lettura attenta e circostanziata del testo, del tutto superata: «imitazione esattissima di bella Greca Tragedia [...] Egli [Alamanni] trattò la favola nella guisa medesima, che Sofocle la dispose, e solo alcuna volta o ne amplificò, o ne restrinse le

la pubblicò sotto il proprio nome, perchè la traduzione è tale da poter essere considerata come una libera rielaborazione. In certe parti non è questa libertà che infonde nuovo spirito alla tragedia, ma è l'interpretazione originale che suscita nello spettatore sentimenti diversi da quelli suscitati dall'antico autore¹⁵.

Il problema legato all'imitazione e alla trasposizione di un testo in un'altra lingua presuppone o l'intervento attivo del traduttore che interpreta il testo e lo altera con inserzioni, interpolazioni o espunzioni o un atteggiamento di passiva emulazione. Per Castelvetro, per esempio, il poeta moderno non deve fare atto di *'proskùnesis'* nei confronti del mondo antico, imitando quanto già è stato scritto in precedenza senza apporre alcuna alterazione. Al contrario, il poeta moderno deve essere dotato di spirito di competizione, deve riferirsi al modello al fine di superarlo. Castelvetro mette a paragone tragedie che quantunque abbiano «una medesima favola», presentano «il legame e la soluzione diversi¹⁶»: *L'Elettra* di Euripide e di Sofocle e *Le Portatrici dell'offerte funerali* (ovvero le *Coefore*) di Eschilo; *L'Ifigenia in Tauris* e *L'Ifigenia in Aulide* hanno diversità di legame, di soluzione e di favola. Lo stesso si può dire dell'*Edipo il tiranno* e dell'*Edipo il Coloneo*¹⁷. Molte altre tragedie, invece, sono simili ad altre per avere legame, soluzione e favola conformi pur essendo «recate di greco in latino»¹⁸, come sono le tragedie di Seneca e molte tra le commedie di Plauto e Terenzio (anch'esse traduzioni di corrispettivi testi greci). In tutti e tre i casi si conservano i nomi dei corrispettivi modelli di riferimento.

Castelvetro sottolinea il fatto che sono medesime le tragedie che hanno legame, soluzione e favola conforme, anche se tradotti in altra lingua e

parlate ed i sentimenti, secondo che giudicò più star bene alla maggiore perfezione della Tragedia» (*Teatro italiano*, Milano, Tipografia dei classici italiani, 1808, introduzione, p. 27). Lo stesso può dirsi per le osservazioni di Ferdinando Neri: «Ad una semplice traduzione si accinse Luigi Alamanni, riuscendo così ad un'*Antigone*, che non merita certo rimproveri per la condotta e può meritare qualche lode per la verseggiatura: la semplicità dell'originale v'è un pò fiorita, affollata qua e là di nuove immagini; e i cori, ad esempio, che sono, con quelli dell'*Edipo a Colono*, fra i mirabili di Sofocle, si trovano, contro voglia loro e nostra, liberamente arricchiti. Nei caratteri l'Alamanni cerca di attenuare i tratti un pò troppo realistici, di tener alta, seria, anche se men viva, l'espressione, secondo il preconconcetto, che già si veniva formando, della dignità eroica dovuta ai personaggi della tragedia». (F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1904, p. 49).

¹⁵ Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento...*, cit., p. 71.

¹⁶ Castelvetro, *La poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 504.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

presentano nomi diversi, come accade nelle novelle del Boccaccio¹⁹. Sono biasimati, invece, quei poeti, come Terenzio, che presentano l'opera tradotta «non come traslazioni, ma come primi originali, e per le quali i traslatori s'usurpano ingiustamente il nome di trovatore e di poeta, sì come fa Terenzio in ispezialità²⁰»: non è certo il caso di Alamanni e della sua *Antigone*. In conclusione, Alamanni fa parte di quella schiera di autori, elogiati dal Castelvetro, i quali rendono la «vaghezza de' sentimenti greci» con i propri idiomi²¹, alterano la forma dell'originale traducendo con libertà, eppure scrivono una tragedia che può dirsi "fedele" all'originale perchè mantiene legame soluzione e favola conformi (nel caso dell'*Oreste* rucellaiano, come vedremo, il riferimento è all'*Ifigenia in Tauride* principalmente e all'*Oreste* euripidei).

Anche per Tasso, come già ampiamente dimostrato nella sezione dedicata alla trattatistica, la novità del poema non consiste nella materia finta ma nella novità del nodo e dello scioglimento.²²

Limitatamente al tema delle traduzioni dal latino in italiano, Verdizzotti sembra essere di parere diverso rispetto a Castelvetro. Il letterato veneto accusa Tasso di eccessiva libertà nel tradurre "tessere" latine, inserendole, talora, anche a sproposito all'interno del suo poema. È chiaro l'intento di Verdizzotti di oscurare il genio di Tasso a favore di Ludovico Ariosto:

E per meglio mostrar a V. S. [Orazio Ariosti] che ben ci intendiamo in conformazion della sua openione, le torno a dire più apertamente che mai non mi è spiaciuta la cultezza del Tasso, ma sì bene la troppa licenza d'alcune parole nove, la barbarie d'alcune parole troppo latine (perchè ogni lingua all'altra per lo più quando s'usano i puri termini forma barbarismo) l'asprezza dei versi in alcuni luoghi; l'inculcazion delle parole che 'i rende insoavi; il peccar troppo frequentemente con certi tratti di vivezze spagnolesche nelle occasion degli affetti e d'alcune descrizioni di cose, nelle quali si conviene cercar la sodezza del puro per rispetto della gravità eroica: e finalmente *le troppo frequenti tradozioni de' luoghi di poeti latini senza*

¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 505.

²¹ «Nè con tutto ciò basimo le traslazioni che si fanno de' libri d'una lingua in un'altra, nè credo che Aristotele in queste sue parole intendesse di biasimare o l'une o gli altri. E peravventura egli non ebbe opinione che le altre lingue, che i greci indifferentemente chiamavano barbare, avessero cosa che valesse o che meritasse d'essere traslata nella greca, o fossero da tanto che potessero rappresentare con le loro voci rozze la vaghezza de' sentimenti greci» (ivi, pp. 504-505).

²² Cfr. Tasso, *Dell'arte poetica...*, cit., p. 5.

*considerar se ben possono quadrare al proposito delle materie da lui trattate; difetti tutti, dai quali sempre è stato lontano il nostro Ariosto*²³

Per concludere sul tema delle trasposizioni dalle lingue classiche al volgare, (tema già dibattuto in parte nei capitoli relativi a Piccolomini) non sembra a questo proposito inessenziale l'osservazione di Musumarra:

L'imitazione e la traduzione [...] hanno sempre un carattere interpretativo, di rifacimento, che non esclude l'intervento dello scrittore. È nel Cinquecento che il problema del tradurre viene posto nella più elegante e drammatica contrapposizione di epoche diverse, e persino i più puri «grammatici», come il «colto e non visitato dalle muse Castelvetro», approdano a un discorso sulla traduzione che aspira a un nuovo spazio culturale. Il problema dell'interpretazione creativa e quello della traduzione originale, entrambi derivati dal concetto rinascimentale di imitazione, postulano una libertà dell'uomo e dell'artista la cui esigenza viene talvolta esplicitamente dichiarata dagli uomini più responsabili e impegnati nella speculazione della problematica culturale del Cinquecento²⁴.

Alla luce di quanto esposto, ritornando all'*Antigone* alamanniana, ciò che immediatamente colpisce è la tendenza - che sarà tipica anche degli autori del teatro classico dei secoli seguenti - ad esagerare gli atteggiamenti eroici nonché i sentimenti di Antigone. D'altra parte, la sopracitata tendenza all'exasperazione può estendersi anche alla figura di Creonte, i cui tratti, come ha già notato Spera²⁵, si ispirano alla figura di Alboino. Creonte, infatti, come il feroce tiranno della *Rosmunda* di Rucellai, feroce e implacabile

²³ G. M. VERDIZZOTTI, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di Giuseppe Venturini, Bologna 1970, Commissione per i testi di lingua, Lettera IX [1r nn], p. 69. Il carattere corsivo è mio. Sull'accusa di inserire citazioni d'altri a sproposito si veda anche il seguente stralcio d'epistola: «come anche il Tasso per lo stile in molte cose mi par eccellente, quanto per altro è senza decoro in molte cose da lui introdotte nel suo poema per averle tolte di peso quasi piante da luochi d'altri e piantate nel suo podere senza radici per dover rimanere secche, quando il sole del giudizio di chi non si voglia lasciar ingannar dal fuoco della bellezza de' suoi versi, faccia restar secco il verde del suo dir peregrino e la vivacità e'l colore de' fiori suoi» (ivi, lettera XI, p. 84).

²⁴ MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1972, p. 67. Inoltre, sul tema "Castelvetro traduttore" Musumarra riporta un'importante affermazione di Contini: «al Castelvetro resta tuttavia questo merito d'originalità, anche espressiva: d'esser voluto giungere in piena consapevolezza alla traduzione-commento [...] a una traduzione, per definirla con parole sue (a proposito d'un saggio ora perduto) alquanto larga e allontanantesi in tanto da' vestigi della stretta, che si può chiamare anzi che no sposizione» (Il riferimento è a CONTINI *Di un modo di tradurre*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, 1942, p. 140)

²⁵ Cfr. Introduzione a Alamanni, *Antigone*, Torino, Edizioni Res, 1997.

“perch’uom più crudo mai non vide’l sole / ch’ei non vuol pur che i morti sien sepolti²⁶”, è posto in una luce più cupa rispetto al modello sofocleo. Alamanni persegue questo risultato, conseguito già dal Rucellai, attraverso il ricorso ad un’aggettivazione spiccatamente negativa. Emblematico, a tal riguardo, è la sticomitia tra il re di Tebe e il figlio Emone. Tale raffronto col modello sofocleo non si qualifica certamente come lambiccato, ma è funzionale a concatenare ulteriori elementi utili a mettere in luce il processo di ricodificazione cinquecentesca rispetto al modello classico, cercando una nuova fisionomia, un nuovo senso da dare al tragico, pur restando dentro gli argini della poetica dell’imitazione. Pertanto, tornando alla sopraddetta sticomitia, Emone non è più il personaggio sottomesso al volere paterno del modello greco. Al contrario, egli rivolge al padre parole feroci, senza curarsi del ruolo che investe e del rispetto filiale. Egli apostrofa il padre “fero”, crudele e empio²⁷; aggettivi che, d’altro canto, ben qualificano il cupo personaggio alamanniano. Il clima politico ha certo influenzato le scelte dell’autore, e per dirla con Mercuri:

La genesi di questa tragedia va collocata entro quell’arco di problematica politica in cui si dibattono i rapporti fra ragion di stato e sentimenti umani, e in cui si porta avanti la discussione che, sull’*humus* della situazione politica di Firenze, viene effettuata negli ambienti degli Orti Oricellari. Comunque la lezione del Macchiavelli è assimilata solo in parte dai letterati come il Trissino, il Rucellai, l’Alamanni²⁸

In conclusione, lo scarto tra i due modelli, sofocleo e alamanniano, risiede nella ricodificazione della figura del tiranno, nei cui tratti - in questo mutato sentire - si sente l’eco di Macchiavelli, di cui Alamanni fu amico, e delle rivolte antimedicee che hanno travagliato la vita dell’autore durante la composizione della sua *Antigone*²⁹: il tiranno perde l’antica *humanitas*, e si

²⁶ G. RUCELLAI, *Rosmunda*, ristampata con notizie letterarie e annotazioni di Giovanni Povoleri Vicentino, Londra 1779, p.2 vv. 31-32

²⁷ Qui di seguito alcune battute paradigmatiche: «Non è d’un Re questa sentenza degna»; «sì, sendo donna voi; che per voi parlo»; «perch’io vi veggio oprar ingiusti effetti»; «che giova il minacciar le menti inique?».

²⁸ N. MERCURI-R. BORSELLINO (a cura di), *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Bari 1982, p. 81.

²⁹ *Vexata quaestio* quella della cronologia dell’*Antigone*. Neri, ad esempio, sostiene che «fu pubblicata nel 1533 a Lione, nel primo volume delle *Opere toscane* dell’Alamanni, ma era già composta da parecchi anni, forse, - accogliendo le considerazioni di H. Hauvette - incominciata prima del 1522 in Firenze, e compiuta e ritoccata in seguito» (Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 49). Neri fa riferimento a H. HAUVETTE *Luigi Alamanni, 1495-1556, sa vie et son oeuvre. Un exilé florentin à la Cour de France au XVIe siècle*, Parigi 1903, p. 240; Doglio, invece, abbassa di molto la datazione dell’*Antigone*. Stando all’interpretazione di Doglio, infatti, l’opera fu iniziata nel 1512 (prima della congiura medicea) e conclusa in esilio

trasforma sempre di più in un despota a tutto tondo. Per quanto concerne

nel 1533. (Cfr. F. DOGLIO, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Storia del Teatro*, Garzanti, Milano 1990, p. 87).

Anche Mercuri e Borsellino, come il già citato Hauvette, affermano: «La vita di Luigi Alamanni, altro rappresentante della citata scuola può essere distinta in due periodi piuttosto netti: una prima parte in Italia, una seconda in Francia dove deve rifugiarsi in seguito al fallimento della congiura contro i Medici ([...] 1522); il secondo periodo è interrotto da una breve riapparizione in Italia in occasione della cacciata dei Medici da Firenze (1527). La sua formazione culturale era avvenuta comunque nell'ambiente del classicismo e del neoplatonismo fiorentino. L'*Antigone*, edita nel 1533, fu composta prima dell'esilio, in un periodo non continuativo che potrebbe coprire gli anni dal 1520 al 1527» in *Il teatro del Cinquecento*, a cura di N. BORSELLINO, R. MERCURI, Laterza, Bari 1982, p. 80). F. SPERA si limita ad un più prudente *ante* 1522. Per Musumarra l'*Antigone* fu pubblicata a Lione nel 1533, ma composta a Firenze attorno al 1522. Musumarra non manca di sottolineare come «qualcuno crede, invece, che questa tragedia sia stata scritta in Francia». Di recente, appare probante l'interpretazione di V. GALLO, secondo la quale, dai riscontri testuali con le Satire si può pensare che alcuni inserti corali siano stati composti quasi certamente a quel fatidico 1525, «l'allusione poi, per quanto ipotetica, alla prigionia di Francesco I, indicherebbe nel 1526 una data probabile; l'assenza infine di una concezione spaziale nel testo renderebbe piuttosto arduo ascrivere il volgarizzamento a un periodo di fecondo confronto come quello fiorentino. A confermare una datazione così avanzata giunge poi la *Tragedia a chi legge* [...]. Alamanni, che avrebbe assistito alla rappresentazione dell'*Orbecche*, avrebbe composto, dunque, secondo la testimonianza diretta di Giraldi, l'*Antigone* in Francia, quindi certamente dopo il 1522 (GALLO V., *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Vecchiarelli 2005, nota 33, p. 177). Meno probante è la conclusione a cui porta tale assunto. Stando all'interpretazione di Gallo, attorno al 25 l'ansia rivoluzionaria di Alamanni si rovescia in una crisi mistica, in una religiosità che si traduce in rifiuto assoluto del *transeunte*. Sono di questo periodo le elegie e i salmi penitenziari. Data questa premessa Gallo sostiene che «non che la tematica antitirannica non affiori, sebbene discontinuamente e con una prudenza autocensorea che penalizza la drammaticità della fonte (si noti la cassatura, per esempio, del gesto di rivolta di Emone contro il padre-padrone Creonte svelatamente depennato a favore di un più immediato impulso suicida); ma essa si annacqua in un orizzonte testuale implesso nella condanna esistenziale dei beni terreni, in un'onnicomprendiva ripulsa delle vanità mondane e della gloria illusoria. L'*Antigone* in altre parole non si abbevera dell'intensa progettualità politica dell'esule fiorentino, nè tanto meno si nutre dell'interminabile canzoniere amoroso dell'Alamanni». Quest'assunto porta Gallo ad interpretare la tragedia di Alamanni in chiave esclusivamente filosofica, sottolineando l'influenza dello stoicismo assorbito attraverso varie fonti («Se è lecito cercare di dare senso alla riscrittura sofoclea alla luce di un percorso biografico e poetico, l'*Antigone* sarà da ascrivere a questa stagione in cui il Petrarca dei *Triumphs*, la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, il Cicerone delle *Tusculanae* e il Seneca dei dialoghi si prestano alla duplice funzione di modelli letterari ed etici»). Infatti, le parti corali sono prevalentemente un inno alla *vanitas vanitatum* (si pensi al coro finale degli anziani teban, che incarnano il saggio stoico ed esclamano: «Ahi mondo, stolto è bene / chi in te ripon sue spene»). Nelle parti corali è inoltre ricorrente l'*exortatio* alla fuga dal mondo («ahi lasso, ch'allungai l'aspra partita a tempo sì noioso ch'1 viver n'è gravoso. / Pur sia che vuol, poi che quaggiù conviene / Seguir sol quella strada / Ch'a quest'altera aggrada»). Ma se togliamo le parti corali la figura di Creonte, alla luce di quanto analizzato, a ragione pare, invece, che ben si abbeveri dell'intensa progettualità politica dell'esule Alamanni.

Rucellai, invece, anche Alboino e Toante, protagonisti rispettivamente della *Rosmunda* e dell'*Oreste*, ricalcano il *typos* del tiranno e si fanno specchio di quel gonfalonierato soderiniano visto come «prototipo di una forma governativa di stampo dispotico, secondo il modello politologico platonico³⁰, il quale indicava nella tirannide la degenerazione della sovranità popolare³¹». Si assiste allora a un «rovesciamento della prospettiva macchiavelliana indispensabile se si vogliono comprendere le sponde polemiche e le strutture mentali di Rucellai e del suo teatro, di quegli inquietanti rappresentanti del potere che calcano per la prima volta la scena rinascimentale, ben al di là degli equilibranti personaggi della *medietas* trissiniana³²».

Tornando alla tragedia di Alamanni e limitatamente alla figura dell'eroina, Antigone sembra assumere un atteggiamento più passionale dell'algida eroina sofoclea. Quest'ultima, infatti, è più controllata:

Abbassa gli occhi perché la sua azione non è volta programmaticamente contro Creonte, non è in rapporto polemico diretto, bensì indiretto con il suo protagonista; l'azione è la stessa esistenza della coscienza individuale di Antigone che porta avanti il proprio livello etico senza piani aggressivi nei confronti di un livello diverso di autocoscienza e di individualità come quello di Creonte: in Sofocle Antigone e Creonte sono due rette parallele che si incontrano turbando in modo anomalo lo *status* dell'armonia cosmica. L'eroina alamanniana assume invece un atteggiamento tracotante, provocatorio, proprio perché Antigone è qui un'entità inferiore rispetto a Creonte, è l'oppresso che si ribella all'oppressore, è il cittadino che donchisciottesca si oppone sulla base dei bei principi al tiranno con l'uterinità di una rabbia impotente e insieme con l'inconscia vocazione all'autodistruzione. Questo stravolgimento del personaggio sofocleo è molto probabilmente dovuto alle esperienze e alle posizioni politiche dell'Alamanni e del suo ambiente³³.

Limitatamente al tema dell'amicizia e più ancora che in Sofocle, a conferire maggiore pateticità al personaggio di Antigone è la constatazione da parte dell'eroina, *in limine mortis*, che nessun amico sarà mai disposto a provare per lei com-passione. Il tragico nasce anche dallo scherno, più volto ripetuto nella tragedia, che elimina la naturale propensione alla *pietas* da parte degli amici: derisa, Antigone si avvia, da viva, in un antro di morte destinato a rimanere illacrimato.

³⁰ Cfr. Platone *Repubblica* 562b.

³¹ Cfr. Gallo, *Da Trissino a Gibaldi...*, cit., p. 65.

³² *Ibidem*.

³³ Mercuri, Borsellino (a cura di), *Il teatro del Cinquecento*, cit., p. 81.

Sofocle

Ἀντιγόνη

οἴμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατρώων.
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις,
ἀλλ' ἐπίφαντον;
ὦ πόλις, ὦ πόλεως
πολυκτῆμονες ἄνδρες:
ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι Θήβας τ' εὐ-
αρμάτου ἄλσος, ἔμπαρ
ξυμμάρτυρας ὑμῖν ἐπικτῶμαι,
οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις
πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-
χομαι τάφου ποταινίου:
ἰὼ δύστανος,
οὔτ' ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν
μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανούσιν.³⁴

Alamanni

Ohimè; ch'io son beffata, ahi dolci amici,
perchè schernite or tale
ch'ancor qui vive, e pur conosce il vero?
O città cara, o dolce popol caro,
o cari fonti, o boschi
già santi alberghi de' Tebani Dei;
voi chiamo testimon, voi tutti chiamo,
ch'almen veggiate voi, come derisa
dai cari amici, e per quel fallo, e come
il passo affretto all'empia sepoltura!
Nè sarò, lassa, ohimè misera, al tutto
Tra i morti, nè tra i vivi³⁵.

Come si evince dal confronto tra i due testi, risulta evidente come l'autore abbia tradotto il passo alterandolo sensibilmente con il preciso fine, come già più volte ribadito, di esasperare i sentimenti di Antigone, nonché il motivo dello scherno. Infatti, Alamanni, sapientemente sostituisce il *topos* sofocleo dell'*illacrimata sepoltura* (οἷα φίλων ἄκλαυτος– “come non pianta dagli amici”) con il motivo, ricorrente nella sua opera, dell'irrisione. Questo risultato è ottenuto stravolgendo pesantemente il corrispettivo passo della tragedia di Sofocle, anche per mezzo di nuove aggiunte: i primi versi della strofa seconda del terzo canto intorno all'ara (si tratta del dialogo lirico tra Antigone e il coro), vengono, infatti, pesantemente alterati: nell'*Antigone* di Alamanni il riferimento ai Numi patrii (πρὸς θεῶν πατρώων) è soppiantato da nuove immagini che rimodulano il motivo dello scherno con l'impiego di espressioni criptiche, aperte a molteplici interpretazioni: «ohimè; ch'io son beffata, ahi dolci amici, / perchè schernite or tale / ch'ancor qui vive, e pur conosce il vero?».

Come ha già osservato Mastrocola, in Sofocle la parola *vero* non compare. In queste *nuove* parole dal significato sibillino:

Due elementi sono maggiormente sorprendenti: l'espressione temporal-spaziale *ancor qui*, e la frase concessiva *e pur conosce il vero*. Cioè Antigone è tale che vive *ancora qui*, cioè continua a vivere ancora sulla terra, nonostante

³⁴ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 118, vv. 839-852. «Ridete di me! Perché mi fate questo? Sono ancora viva, qui, davanti a voi, e mi offendete? La mia città, e voi, ricchi Tebani... A chi parlo ormai? La fonte di Dirce, il bosco sacro di Tebe: non ho altri testimoni! Lo vedete, almeno voi, come muoio? E per quale legge! Senza amici che piangano per me, imprigionata in una tomba, sepolta sotto terra! Si è mai sentita una cosa del genere? Povera me, non ho più una casa, una città dove abitare: non sono viva tra i vivi nè un cadavere tra i morti!» (ivi, p. 119).

³⁵ Alamanni, *Antigone*, cit, p. 56.

il fatto che conosce ancora il *vero*. È come dire che la terra *non* è il luogo della verità e, dal momento che Antigone è contrapposta a Creonte il quale vive circondato soltanto di adulatori, bisognerà intendere che la terra è il luogo del potere e *quindi* dell'adulazione, che è mascheramento (seppellimento!) della verità. L'adulatore finge, fingere è mascherarsi, coprirsi, coprire-celare il vero: non ucciderlo, perché la verità non può morire, può, semmai, "non vivere" cioè vivere nel regno della morte. Così Antigone non può che essere "né morta né viva", in un luogo ambiguo ma assolutamente relegato, distante, isolato dalla terra: "né sarò, lassa, ohimè misera, al tutto / tra i morti, né tra i vivi", e il Coro le risponde: "Tu non sarai tra i vivi, nè tra i morti, / perchè volendo, o figlia, / esser pietosa e giusta / prendesti troppo ardire"³⁶.

Non bisogna sottovalutare, inoltre, la forte impronta stoica che permea l'intera tragedia (specialmente le parti corali). Antigone, nel momento estremo del sacrificio, sembra aver raggiunto una saggezza che la distacca dai beni terreni: le alte verità - raggiunte dopo un percorso fatto di sofferenza e con in mano il vessillo dei valori etici più alti - rendono Antigone saggia, detentrica di un sapere *altro* rispetto alle norme comuni: si apre un divario incolmabile tra l'eroina e i valori dei più, ruotanti attorno a beni mondani e a valori transeunti. E come il saggio stoico, così anche Antigone si allontana dalle attrattive terrene. Il mondo cessa di essere la sua patria. Da qui si spiega l'avversativa "e pur conosce il vero" che diventa immagine ossimorica con lo stare al mondo ("ch'ancor qui vive").

Inoltre, oltre all'impronta stoica, Alamanni sembra far assumere ad Antigone connotazioni cristologiche e martiriologiche, chiaramente assenti nel corrispettivo modello greco. Sono frammenti, tessere introdotte nel testo, interpolate tra una traduzione e l'altra, ma che alterano pesantemente le finalità che Alamanni vuole raggiungere per il *suo* senso del tragico. In Alamanni Antigone simbolicamente sembra portare la croce nel percorso che la conduce al sepolcro - meta di morte e novella Golgota - e si fa detentrica di una verità (polo positivo in cui si concentra il bene e la perfetta rettitudine etica) opposta alla terra (atomo opaco di deviazione morale) e ai suoi valori. In un quadro siffatto si comprendono bene le ragioni che portano gli amici alla derisione e allo sberleffo: il saggio porta con sé, marchiate a fuoco, le stimmate del paria; relegato ai margini, deriso, è incapace di fare intendere *nuove parole* agli uomini, incapaci quest'ultimi di decifrarle.

³⁶ MASTROCOLA, *Nimica fortuna, Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Tirrenia stampatori, Torino 1996, p. 61.

Sul tema sopracitato dello scherno, non è incidentale osservare che anche nell'*Oreste*³⁷ di Giovanni Rucellai - di poco anteriore all'*Antigone* - ricorra lo stesso motivo. Pilade, all'inizio del secondo atto, all'approssimarsi dell'ora fatale, rivolgendosi ad Ifigenia, esclama:

Noi non abbiam vostre parole a sdegno,
se non che pur vorremmo morir tosto,
e senza *scherno* uscir di questa vita³⁸

Tornando al passo sopracitato dell'*Antigone*, da un punto di vista prettamente stilistico, risulta evidente come l'autore si distingua dai volgarizzatori precedenti per l'eleganza formale, come appare evidente dai versi sciolti summenzionati che colpiscono appunto per la loro politezza. Il verso in cui Alamanni esprime l'ossimoro verità/vita-non-vita è un endecasillabo in cui la congiunzione copulativa, disposta a metà del verso, è in grado di enfatizzare, *ex negativo*, l'inconciliabilità tra verità e vita.

Alla luce di quanto esposto, Alamanni inserisce dettagli che contribuiscono a un vero e proprio rifacimento della tragedia: come la già citata inserzione "perchè schernite or tale / ch'ancor qui vive, e pur conosce il vero?", così anche nel finale della tragedia, si avvertono simili sottili interpolazioni.

Come ha notato Spera, lo sfogo finale di Creonte è caratterizzato dall'ossessiva ricorrenza del temine morte. Creonte, esclama "Ch'io non son più Creonte, io son la morte"³⁹ in luogo del passo sofocleo "Io sono men che nulla". Questa aggiunta alamanniana tradisce un annientamento totale che è

³⁷ Limitatamente all'*Oreste*, M. PIERI constata come il "sublime e lagrimoso" dell'*Oreste* è assai lontano dall'elegismo trissiniano e «troverà sviluppo, semmai, nelle tragicommedie patetiche del Giraldi Cinzio». L'*Oreste* restò incompiuto e inedito fino al 1723, quando il Maffei la fece stampare a Verona, giudicandola la miglior prova di Rucellai. Per quanto attiene al problema della traduzione - già affrontato ad inizio del paragrafo - Pieri scrive: «senza fare questione di gerarchia è chiaro che le due tragedie [*Oreste* e *Rosmunda*] appartengono a due versanti di una medesima ricerca, condotta, a ridosso dei modelli, con lo strumento della traduzione [...] Il lavoro di traduzione ricopre, del resto, un ruolo fondamentale nel processo formativo della tragedia cinquecentesca; in questi anni non è ancora cominciata la stagione dei volgarizzamenti sistematici degli stampatori e la versione latina o toscana di un testo greco è considerata opera creativa di dignità pari all'invenzione *ex novo* (*La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989 p. 139).

³⁸ Rucellai, *Oreste*, in *Teatro italiano antico*, vol. II, cit., Atto II, p. 71. Lo stesso concetto è ribadito anche alla fine dell'Atto IV, quando Pilade, rivolgendosi a Ifigenia, esclama: «E noi, Donna, da' padri, et avi nostri / Siam nutriti nel bene, a dire 'l vero, / e la fede osservar non solo a voi, / ma all'ombre et alla polvere de' morti; / e non sappiam temer se non *vergogna*».

³⁹ SPERA, postfazione all'*Antigone*, cit., p. 115.

più vicino, come vedremo a breve, al sentimento tragico tardocinquecentesco.

Ma Alamanni sfiora appena questo tema (con la sopracitata inserzione “io son la morte”). Sono ancora ben lungi a venire il sentimento del *cupio dissolvi* dell’eroe tragico innanzi alla perdita di ogni valore.

Alamanni, infatti, ben lungi da esiti siffatti, «frena l’audacia iniziale⁴⁰», e, come afferma Spera, diretta:

L’angoscia e il dolore di Creonte verso un’idea di punizione, come rivela un’espressione indicativa, proprio nella sua domanda retorica: “Qual infernal tormento al mio s’agguaglia?” (v. 1684). L’aggettivo “infernal” (già anticipato per altro da un’altra simile espressione in una precedente del commo: “O infernal porto ingordo”, v. 1609) sta a suggellare l’ultimo travisamento, al fine di un sintomatico slittamento del significato complessivo, per conferire al finale una calcolata aggiunta di valutazione morale⁴¹

Continuando con l’analisi contrastiva tra i due testi, se in alcune parti Alamanni aggiunge, in altre sopprime, come nel seguente caso, dove i termini *philos* e *philoï*, ripetuti per ben due volte nel giro di pochi versi, sono sostituiti nella traduzione alamanniana dai pronomi indefiniti (“senz’altrui pianto”/ “struggersi ‘n pianto, *alcun* non veggio intorno”) col preciso intento di dare maggiore risalto allo struggimento di Antigone innanzi a tanta desolante solitudine:

Sofocle

ἄκλαυτος⁴², ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαί
φρων ἄγομαι τὰνδ’ ἐτοιμὰν ὁδόν.
οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα
θέμις ὄρᾶν ταλαίνα.
τὸν δ’ ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει⁴³.

Alamanni

Lassa, senz’altrui pianto,
Senza pietà trovar, senza ‘l mio sposo,
Per sì corto viaggio
A forza son menata al passo estremo
Ohimè, che ‘l sacro lume
Di questo sol veder mai più non deggio;

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ritorna il topos, già riscontrato altrove, dell’illacrimata sepoltura, qui espresso dall’aggettivo ἄκλαυτος (e, successivamente, ἀδάκρυτον): «c’èst-à-dire, ὥστε ἀδάκρυτον εἶναι» (in Sophocle, *Antigone*, Libraire de I. Hachette, Paris, 1858, p. 166).

⁴³ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 120, vv. 876-882. «Nessuno mi piange, / non ho amici, / non ho un marito! / e adesso il momento è arrivato: / mi portano via, povera me! / non vedrò più la luce / del sole. Non c’è un amico, / che intoni un lamento: / per la mia morte / neanche una lacrima» (ivi, p. 121). La traduzione di Cantarella si distingue per una maggiore caratura poetica. La riporto per la diversa interpretazione di «οὐδεὶς φίλων»: «Incompianta, senza amici, senza nozze, / misera sono condotta alla via che mi è pronta: / non più mi sarà

Ohimè, del duro stato, in ch'io mi truovo,
Che devria far le pietre
Struggersi 'n pianto, alcun non veggio
intorno
Ch'almen doglia alquanto⁴⁴

Nell'*Antigone* alamanniana la traduzione risulta nel complesso fedele all'originale, salvo che per alcune importanti omissioni: l'espunzione del termine ἄφιλος dalla successione dei tre aggettivi allitteranti (ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος); il termine *lassa* (ταλαίνα) viene spostato di posizione rispetto al modello greco: nel testo sofocleo, infatti, ταλαίνα è relegato solo alla fine del quarto verso. Alamanni, invece, lo pone ad inizio del *trènos* - uno dei più importanti della tragedia - in luogo di ἄκλαυτος. Quest'ultimo viene così relegato in seconda posizione. Alamanni, inoltre, aggiunge il segmento "che a forza son menata" - assente nel corrispettivo modello greco - con l'intento di caricare il brano di maggiore drammaticità. Con lo stesso intento di conferire maggiore *pathos* al brano, si deve intendere anche la metafora, assente nel testo sofocleo, «Ohimè del duro stato, in ch'io mi truovo, /che devria far le pietre / struggersi 'n pianto». Questa metafora sembra mutuata dal Trissino:

Non è deserto scoglio ne valle, o selva offusca,
che non sian state a lachrimar sospinte.⁴⁵

Nella tragedia di Trissino l'immagine si riferisce alla reazione della natura (immaginata come senziente) alla vista delle acque insanguinate dei fiumi Muluca e Tusca, specchio, dunque, di guerre e morti atroci. A Tasso non piacque questo linguaggio troppo pomposo. Infatti, nel margine sinistro del testo inserisce la seguente postilla: «Metafora troppo ardita⁴⁶». Ardita certo

concesso, infelice, vedere / il sacro occhio di questa luce; / e la morte mia illacrimata / nessuno dei miei cari lamenta» (Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione di R. Cantarella, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano 1991).

⁴⁴ Alamanni, *Antigone*, cit., p. 58.

⁴⁵ Trissino, *La Sofonisba di G. Trissino con note di Torquato Tasso*, a cura di Franco Paglierani, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1969, p. 14v.

⁴⁶*Ibidem*. Attraverso le postille, inoltre, si può arguire che Tasso, da un punto di vista strettamente stilistico, elogiava le parti corali della *Sofonisba* (a mo' d'esempio riporto la postilla in margine al coro *Almo celeste raggio*: "il coro qui come altrove usa un linguaggio veramente poetico e v'è eleganza e leggiadria"). Relativamente alle parti non corali, invece, talora alcuni passi vengono criticati per eccessiva prosasticità - come nel caso della postilla «Oratio lo chiamerebbe sermo pedestris, di cui ne fa l'autore troppo abuso» (Ivi, p. 7r) o della postilla «un poeta che non parla il linguaggio della muse non potrà piacere giamai (Ivi, 12v) o ancora «è prosa non poesia solito difetto dell'autore» (p.11r) - altrove, come nel caso

anche la libera *interpolazione* dell'Alamanni, un'audacia efficace però a imprimere una *Stimmung* tragico-patetica all'eroina che, lungi dalla fiera compostezza di Sofonisba, tra lamenti e pianti la immaginiamo trascinata *a forza* (altro elemento nuovo rispetto al modello greco e volto sempre ad acuire la suddetta impronta tragico-patetica) nel suo antro di morte.

In ultima istanza, come è stato soppresso l'aggettivo ἄφιλος ad inizio della sequenza, così anche per il segmento finale («οὐδεὶς φίλων στενάζει») si assiste allo stesso processo di espunzione: il passo è tradotto sostituendo φίλων con un più generico *alcuno* ("alcun non veggio intorno"). Le due omissioni suddette si giustificano con la precisa volontà dell'autore di enfatizzare i sentimenti di Antigone che acquistano carattere universale. È un dolore universale quello dell'eroina alamanniana, come universale è la sua solitudine, estrema, non più legata alla sola mancanza degli amici, ma al silenzio dell'umanità intera.

Procedendo con l'analisi del termine *philos*, nel passo che segue il campo semantico coinvolge anche la sfera degli affetti familiari (il fratello Polinice⁴⁷, nonché la madre e il padre):

Sofocle

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις ἀείφουρος, οἱ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων:

Antigone

O tomba, o casa oscura, o tristo
albergo,
che dei sempre coprirmi, ecco ch'io
scendo

analizzato, la critica viene mossa perchè lo stile appare eccessivamente ardito. In fine, attraverso le postille si deduce che Tasso apprezzava molto le sentenze della *Sofonisba* (cfr. *La Sofonisba...*, p. 7r).

⁴⁷ Giovanni Greco (nell'introduzione all'*Antigone*, Feltrinelli, 2013), ricorda come Goethe sperava che «arrivasse un giorno un filologo a dimostrare che i vv. 905-912 non fossero di Sofocle. Questi versi arriverebbero, a detta di molti, a contraddire l'intero impianto della rivendicazione: il discorso si fa qui all'apparenza molto utilitaristico». D'altro canto, il rapporto tra Antigone e il fratello Polinice è stato oggetto di diverse interpretazioni: è vero che, come afferma Di Nicola, nell'invocare il fratello «Antigone miscela valori ambivalenti che, oltre la lettera, sembrano manifestare da un lato la confusione di Antigone, che al momento della morte dubita e non ha chiaro il perchè del suo gesto, e dall'altro l'esaltazione della relazione fraterna nel suo simbolismo, in cui l'aspetto strettamente affettivo e di sangue si accompagna a quello dell'intesa, della condivisione della sorte e soprattutto dell'essere entrambi in condizioni di impotenza e abbandono» (Di Nicola, *Nostalgia di Antigone...*, cit., p. 61). Innegabile, dunque, avanza ancora Di Nicola, come in una traduzione dell'*Antigone*, quella di Rotrou (*Antigone*, Paris, 1637), si arrivi alla predilezione amorosa per Polinice, ponendo in secondo piano il sentimento d'amore per il figlio di Creonte: l'amore per Emone, di converso, accresce laddove gli interpreti pongono meno l'accento sul nodo Antigone-Polinice. Di Nicola non accenna alla tragedia alamanniana, ma, alla luce di quanto esposto, è certo che Alamanni dà maggiore risalto all'amore filiale di Antigone per Polinice che non al nodo Antigone-Emone.

ὦν λoισθία ἄγὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.
ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω
φίλη μὲν ἦξιεν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,
μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα⁴⁸.

ratta dentro al tuo sen, per far
maggiore
il numero de' miei, che morte ha
spenti,
i quai fur senza fine, e l'ultim'io,
lassa, sarò, ma con più acerba pena,
e 'n più giovine età dal mondo
parto.
Pur partendo mi pasco in questa
speme,
ch'amica vengo al padre, amica
insieme
a te, caro germano, a te, mia madre.
Voi tutti morti, già con queste mani
Presi, e purgai, porgendo
quell'onore,
che si conviene, e ch'io d'aver non
spero

Nei corrispettivi versi greci l'aggettivo φίλη è collocato ad inizio di verso, in posizione enfatica, ed è ripetuto per ben tre volte nel volgere di due versi, anche ricorrendo al poliptoto φίλη/προσφιλῆς ("φίλη μὲν ἦξιεν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί, / μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα).

In conclusione, il suddetto aggettivo è da tradursi come 'cara' 'diletta', 'amata'⁴⁹ ('beloved' , 'dear' traduce il Greek-Englis Lexicon⁵⁰). *Philos* comunemente ha l'accezione di 'amico' nella sua forma sostantivata (ὁ *filos*): Alamanni, nel tradurre il passo, sostantivizza l'aggettivo e ne altera il senso, conferendovi l'accezione di 'amico' (ch'amica vengo al padre, amica insieme / a te, caro germano, a te, mia madre) e inserendo il termine amico nel contesto degli affetti familiari. La stessa variazione viene compiuta all'inizio della tragedia, nel dialogo tra Antigone e la sorella Ismene, *filos*, ancora una volta rafforzato per mezzo del poliptoto "φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου

⁴⁸ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 120, vv. 891-899. Non è convincente la traduzione di Susanetti, perchè sopprime proprio il termine φίλη/προσφιλῆς nella sua traduzione, a volte troppo libera, del testo greco. Egli, infatti, traduce i versi "φίλη μὲν ἦξιεν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί, / μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα" alterando la giusta *lectio* degli aggettivi: «Quando arriverò laggiù, mio padre sarà contento di vedermi, e anche tu, mamma, e tu, fratello mio».

⁴⁹ Alla già citata traduzione di Roncoroni («diletta al padre, a te diletta, / madre, diletta, o mio fratello, a te») fa da *pendant* la traduzione di G. Greco: «Giunta certo molto di speranze nutro amata arrivare al padre, amata molto a te, madre, e amata a te, volto di fratello».

⁵⁰ Greek-Englis Lexicon, a cura di George Liddell and Robert Scott, Oxford, Clarendon Press 1968, p. 1939.

μέτα”, è tradotto con l’accezione di ‘amico’ e in sostituzione di ‘caro’, ‘amato’:

Sofocle

οὐτ’ ἄν κελεύσαιμ’ οὐτ’ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι
πράσσειν, ἐμοῦ γ’ ἄν ἠδέως δρώης μέτα.
ἀλλ’ ἴσθ’ ὅποιά σοι δοκεῖ, κείνον δ’ ἐγὼ
θάψω: καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν.
φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσασ’. ἐπεὶ πλείων χρόνος
ὄν δεῖ μ’ ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι: σοὶ δ’, εἰ δοκεῖ,
τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ’ ἀτιμάσασ’ ἔχε⁵¹.

Alamanni

Or sii saggia a tuo senno; io pur son
certa
Di sotterrarlo, e vie più bel mi fia,
Poi gli avrò fatto onor morta giacere
Con l’amico⁵² fratello amica insieme;
Ch’io veggio ben quanto più lungo è’l
tempo
Di star fra i morti, onde convien
piacere
Più tosto a lor, ch’a chi nel mondo
vive:
E s’a te par di quel ch’l Ciel fa stima
Tien poca cura, e resta; io v’andrò
sola⁵³

Non è inessenziale osservare come il senso della caducità della vita, la conseguente attrazione per la morte e il *cogito dissolvi* – chiaramente ravvisabili nei versi sopracitati - sia ricorrente, altresì, negli autori del Trecento e del Quattrocento. Come afferma Tenenti, già a Petrarca era chiaro che la presa di coscienza della propria caducità inevitabilmente comportasse il bisogno di redimersi, di “strapparsi a se stessi”, alla terra, di annientare il proprio amore alla vita sradicandosi spiritualmente dal corpo⁵⁴: «nello stesso periodo in cui il mito della gloria si impone come rinnovato ideale di sopravvivenza, il senso della morte subisce un’alterazione profonda e decisiva [...]. I problemi della gloria e della morte sono complementari».

Sull’arte del bel morire⁵⁵ e sul binomio gloria-morte Alamanni modula i seguenti endecasillabi, dove, al binomio “morte-acerba” fa da *pendant*

⁵¹ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 63: «Non te lo chiederò più e non vorrei averti con me neanche se tu cambiassi idea. Fai come credi. Ma io lo seppellirò. Morirò per questo? Sarà una bella morte. Giù stesa accanto a chi amo, con chi mi ama. Commetto un crimine? Sì, ma per rispettare un dovere che è sacro. Dobbiamo piacere ai morti, non ai vivi. Passeremo più tempo sottoterra. Laggiù rimarrò per sempre. Tu, se vuoi, calpesta pure gli dei».

⁵² Nella traduzione di Roncoroni, «E cara giacerò presso a lui caro».

⁵³ Alamanni, *Antigone*, cit., pp. 150-151.

⁵⁴ Cfr. A. TENENTI, *Il senso della morte e l’amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1989, p. 49.

⁵⁵ Dall’arte del ben morire da Enrico Suso (mistico domenicano, autore dell’*Eterna Sapienza*) a Gerson e Bellarmino, si susseguono per tutto il Trecento un’ininterrotta serie di trattazioni che esortano a vivere continuamente con il senso del *cupio mori* (cfr. Tenenti, cit. p. 59).

l'immagine della *dolce morte*, la cui antinomia è amplificata dal sapiente ricorso all'iperbato e alla domanda retorica ("non dee *dolce*, com'io, chiamar la *morte*?):

Ma poi, ch'esser potrà? Tutto è guadagno
il correr anzi tempo a *morte acerba*
che chi tal servitù morendo fugge,
non dee dolce, com'io, chiamar la morte?
A me dunque non fia la morte doglia⁵⁶

Alla luce di quanto analizzato, il tema del "dolce morire" - espresso anche per mezzo della litote: "a me dunque non fia la morte doglia" - è presente nell'*Antigone* di Alamanni come epifenomeno della scelta coraggiosa della figlia di Edipo; nell'*Oreste*, invece, esso si configura come tema principale.

Passando alla tragedia di Rucellai, Oreste e Pilade, giunti in Scizia, tra i Tauri, per rapire il simulacro di Diana, una volta catturati, rischiano di essere sacrificati, con barbaro rito, sull'ara della dea. L'immagine dell'altare su cui si compiono sacrifici umani, desta nei due eroi immediato raccapriccio: «PILADE - Che spettacol orrendo è quel là dentro / nel procinto del tempio, ch'a gran pena / per questa angusta finestrella scorgo, / che pende dal fastigio alto del tempio? ORESTE: Oh che veggio! Elle sono teste e busti, / che di corrotta tabe⁵⁷, e sangue negro / gocciolan sopra l'esecrabil terra»⁵⁸.

Al naturale orrore per l'appressarsi di un'esecuzione lunga e cruenta, intanto, fa da contraltare il legame affettivo che lega i due amici. Pilade, in special misura, manifesta una devozione totale all'amico, una fedeltà che vuole essere soprattutto ultraterrena. L'amore di Pilade per Oreste si fa,

D'altra parte, la ricerca del bel vivere alla luce del ben morire, si diffonde nella seconda metà del XV secolo a partire da un libretto anonimo (*Ars moriendi*) che ebbe larga diffusione: si pensi al dialogo tra Senso e Ragione di Leonardo Smith, al *De scientia mortis* di Gerson, alla predica dell'arte del ben morire di Savonarola e, infine, al *De modo bene moriendi* di Pietro Barozzi. Del XVI secolo sono la *Doctrina moriendi* di Clichove e la *Doctrinale mortis* di Jean Roulin. In esse si riscontra un maggiore realismo, un maggiore impegno etico e un carattere maggiormente umanistico rispetto al secolo precedente (Cfr. Tenenti, cit, cap III, "L'arte del bel morire").

⁵⁶ Alamanni, *Antigone*, cit., p. 167.

⁵⁷ Tabe ha l'accezione di «materia purulenta che fuoriesce da ferite o da orifizi corporali», o anche, come nel nostro caso, di «sostanza in decomposizione che fuoriesce da un cadavere». È termine raro. Oltre che in Rucellai, lo si riscontra anche in Giannone, Pindemonte, Monti, Carducci, Pascoli e Cavacchioli. In altri contesti afferisce alla sfera medica e indica diverse malattie o sindromi. In senso figurale alle volte assume il significato di «degradazione morale, decadimento spirituale» (Cfr. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, XX, Unione Tipografica editrice torinese, Torino 2000, p. 647)

⁵⁸ Rucellai, cit., p. 53.

pertanto, culto funebre. Ossessiva è dunque la topica sepolcrale, modulata non solo in termini martiriologici, come utopica *coniunctio post mortem*, ma, soprattutto, in termini che possiamo definire, stando al felice assunto di Arnaldo Di Benedetto, del “gioir morendo”⁵⁹.

Orrore ed esaltazione della bella morte, in ossimorico contrasto, caratterizzano già i versi d’apertura dell’Atto II, pronunciati da Pilade:

Poscia ch’a quel Motor, che regge il cielo,
per ubbidir al suo alto precetto,
è piaciuto che siam presi, e legati,
cinti di corde gli omeri e le braccia
da barbari pastor con tant’oltraggio,
come due tori a insanguinar gli altari;
moriamo dunque intrepidi e costanti,
come sempre fin qui vivuti siamo:
della vita si de’ gran cura avere,
e custodirla sol con questo fine,
di porla per l’amor, ch’a Dio si porta,
alla Patria, a’ parenti, a’ cari amici:
perchè si vive nel celeste tempio
quando la morte è gloriosa e bella,
eterna questa breve e mortal vita⁶⁰

Il *topos* del “bel morire”, principio cardine del legame amicale e fondamento per eccellenza dell’eroismo salvifico, è reiterato più volte da Pilade. Emblematici ad esempio i versi in cui «la contemplazione tragica dell’eroismo di Pilade ed Oreste diventa luogo in cui riflettere ed esporre, in contesti metaletterari, una teoria militante della poesia⁶¹»:

PILADE
Io vo’ morir, e voglio esser sepolto
Teco, come son sempre mai vissuto;
Acciò che s’i pietosa e bella morte
Adorni il santo amor d’ambeduo noi.
Che sarà sempre questo tempio illustre,
e si dirà dopo mill’anni forse:
questo fu ‘l cielo a quell’età cortese,

⁵⁹ Cfr., A. DI BENEDETTO, *Il gioir morendo in Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Nistri-Lischi, 1970, pp. 70-72. A rigore Di Benedetto analizza tutti quei luoghi tassiani in cui, per citare R. Ramat (*Lettura del Tasso minore*), «si traduce idillicamente il mito cavalleresco, caro alla corte, della morte dell’eroe in grembo alla sua donna».

⁶⁰ Rucellai, *Oreste*, cit., p. 70.

⁶¹ Gallo, *Da Trissino a Giraldo...*, cit., p. 105.

che di vera amicizia illustrò il mondo;
 e sarà mostro a dito dalla gente:
 [...]
 e questo santo altar fia mostro a dito;
 e forse che fia sculta in bronzi e 'n marmi
 la nostra istoria; e poi da chiari ingegni
 nelle scene e teatri celebrata,
 et imitata dalle genti umane.
 Talchè sembianza di gloria e di fortezza,
 come in un chiaro fonte, nella mente
veggio sì illustre, sì lucente, e bella,
ch'io ti giuro per Dio, pel nostro amore,
che se possibil fusse ognor morire,
ognor morir vorrei, acciò ch'ognora
gustassi la dolcezza della morte;
la morte che gli sciocchi chiaman pena⁶².

Il gesto eroico dei due amici, entrambi pronti a immolare la propria vita per l'altro⁶³, si esplica, dunque, attraverso una gestualità eroica che poco afferisce al genere tragico: la colpa di Oreste, il matricidio, e la conseguente ira delle Erinni, nella tragedia di Rucellai vengono appena accennati, sicchè Oreste si presenta come un eroe probò, dall'alta moralità, benvenuto dagli dèi (dalla dea Diana in particolare). Questa gestualità eroica, più epica che tragica, risalta nelle parole dell'eroe pronto a morire per il compagno («visto questo il compagno prestamente / il soccorre, e fra quello, e fra la turba, / Si pone a fargli co'l suo proprio petto, Per esser grato sì, pietoso scudo⁶⁴»), in una grammatica amicale interamente incardinata sul concetto di *eros* («E disse: or

⁶² Rucellai, *Oreste*, pp. 105-106.

⁶³ A Rucellai con ogni verosimiglianza non furono ignote le parole che Equicola nel suo *Libro de natura de amore* scrive a proposito dell'amicizia e del suo valore, superiore alla stessa vita: «come necessario, dice Plutarco più di bisogno esser l'amico, che non è il fuoco, e l'acqua. Non è cosa alcuna in la vita più gioconda, più fruttuosa, più propria all'huomo, che concordia, et mutua, e non celata o finta benevolentia. Questo non solamente con parole, ma con effetto si mostra, come cosa sopra tutte l'altre utile alli huomini [...]. Se vede ogni giorno quant'ella [l'amicizia] è possente: che seria senza amicitia il vivere, se non peggio che morte? In particolarità nostra vita e da amicitia conservata, e in commune custodia, ogni regno, ogni republica senza quella si dissolve» (*Libro di natura d'amore* di Mario Equicola, ristampato e corretto da M. Lodovico Dolce. In Vinegia appresso Gabriele Giolito De Ferrari ey Fratelli. MDLIII, pp. 200-201). Come Landino, certo noto al Rucellai, anche Equicola come *exemplum* di perfette coppie amicali cita la coppia Pilade-Oreste («Dicono li antiqui Theseo, e Pirithoo, Hercole, e Philottete Pilade, e Oreste, Achille, e Patroclo: li due Scipioni hebbero li due Lelij, Alessandro magno Ephestione, di Damon, e Pithia le carte son piene», *ivi*, p. 200). Simili *exempla* li ritroviamo nel *Manso* tassiano, come già analizzato nel capitolo precedente.

⁶⁴ *Ivi*, p. 66.

ecco, Pilade, ch'io sono / Venuto qui, o Pilade mia vita, / Pilade vita mia per d'arti aiuto. / E poi rivolto a noi gridava forte: / Non date a lui, o gente empia e crudele, / Non date a lui; in me volgete il ferro⁶⁵»), sul motivo martiriologico a cui si lega il disprezzo della vita («Eccov' il corpo aperto, ecco la fronte, / eccov' il collo ignudo, eccov' il petto: / Et di nulla apprezzando la sua vita, / attendeva solo a ricoprir l'amico»⁶⁶) e sull'esaltazione della bella morte:

Coro:
Per certo che bellissima è la morte,
Quand'ella è posta per altrui salute;
Non mai più fur vedute
In terra prove tanto gloriose:
Amar l'amico assai più che se stesso⁶⁷.

Altrove si saldano, in una medesima catena, i temi dell'eroismo salvifico corroborato dal mandato divino e la consapevolezza, del tutto stonata nel contesto, di una morte che non resterà anonima ma che, invece, sarà glorificata dalla memoria storica, attraverso i versi e, più in generale, la letteratura⁶⁸.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, pp. 68-69. Il coro, in genere, non cela la fede nella bontà e nella giustizia Divina. Pertanto, nell'*Oreste* italiano non vengono ricercati i segreti disegni che si nascondono nell'abisso del consiglio divino («se ben la morte certa / Vedessi, fermo son d'esor la vita / Per ubbidire al suo Divin decreto»). «Questo nuovo sentimento religioso da cui son pervasi anche i canti del coro», evidenzia A. DAL PRA, «se risponde ai bisogni spirituali del popolo per cui il Rucellai scrive, contribuisce però, non poco, ad indebolire il *pathos* tragico della lotta che si combatte tra l'uomo e la divinità» (*L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano (nei secoli XVI-XVII-XVIII)*, Industrie grafiche meridionali, Messina 1927, p. 24). Tornando al tema del *bel morire*, tra gli altri esempi in cui esso ricorre si vedano le parole di Pilade - «per così *bel morir* l'ingenerai» (Atto II p. 71); «O che *bel morir* era intorno a Troja / Fra gli ostil corpi morti, e le bell'armi!» (Atto II, p. 80) - e di Oreste - «Ma non indugiam più, andiamo al loco / Sicuri dell'onor dell'aspra morte» (Atto II, p. 86).

⁶⁸ *Pilade*: «Oreste, quanto più grave è 'l periglio, / tanto più si convien maggior ardire. / Obbediam pure al gran voler di Dio, / chè di lui segue al fin conduce ogn'opra. / A Dio che scorge il nostro amor di sopra, / nostro pronto obbedir sì forte aggrada, / ch'ad ogni passo n'aprirà 'l cammino». *Oreste*: «Tu dì il vero; andiam via; la giusta impresa / Sempre accompagna il favor de le stelle». *Pilade*: «Dei buoni e giusti Dio ha sempre cura, / e gli uni, e gli altri con pietà riguarda. / Poi la mia fede e la tua gran virtute / Vinceranno a la fine ogni periglio; / La cui memoria sarà grata un giorno» (Rucellai, *Oreste* cit., I, p. 52).

Già nell'*Oreste* di Euripide il legame amicale tra i due eroi è l'unica condizione che rende vivibile la vita⁶⁹. In un mondo, come quello euripideo, in cui gli dèi sembrano agli uomini lontanissimi e per nulla impetrabili, l'amicizia è l'unico 'surrogato laico' (l'espressione è di Pizzolato⁷⁰) dell'aiuto di cui l'uomo, per sua natura, abbisogna e che gli dèi, chiusi in muto diniego, non offrono. L'amicizia nasce allora per colmare tale mancanza, come unico appiglio in un mondo vuoto di dèi:

...τοὺς φίλους
 ἐν τοῖς κακοῖς χρῆ τοῖς φίλοισιν ὠφελεῖν:
 ὅταν δ' ὁ δαίμων εὖ διδῶ, τί δεῖ φίλων;
 ἀρκεῖ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ὠφελεῖν θέλων.
 φιλεῖν δάμαρτα πᾶσιν Ἑλλησιν δοκεῖς:
 κούχ ὑποτρέχων σε τοῦτο θωπεῖα λέγω⁷¹

Nell'*Oreste* euripideo, fatto salvo il finale in cui il *deus ex machina* (Apollo) discende sugli uomini per districare una vicenda altrimenti impossibile da risolvere⁷², in genere gli dèi poco si curano degli uomini e delle loro sofferenze. Le vicende umane sono regolate dal caso. In tanta divina indifferenza, dove nessuno, dall'alto, si fa garante della giustizia e dei valori, all'uomo euripideo non resta altro che cercare dentro di sé le ragioni della propria forza e grandezza. Il valore dell'amicizia si dispiega sul crinale di questo complesso rapporto (ora di presenza ora di assenza) col divino⁷³.

⁶⁹ «Ma l'amicizia trova, all'interno del mondo dei Tragici, il suo spazio maggiore nella riflessione, per così dire, sapienziale di Euripide. Essa è addirittura il tema dominante d'una tragedia, *L'Oreste*. Euripide prende dalla società omerica la coppia eroica di amici, Oreste e Pilade, ma nello stesso tempo approfondisce in essi i caratteri della coppia umana. I due protagonisti sono posti di fronte non soltanto ai disagi delle guerre, che richiedono una solidarietà che fa appello all'omerico senso dell'onore, ma ancor di più al generale male della vita, che esige una solidarietà più matura, figlia di una consapevole e cordiale condivisione di destino. Sicché l'amicizia non è realtà che sorregge solo in qualche particolare e anomalo frangente della vita, ma è la condizione che rende vivibile tutta la vita». (Pizzolato, *L'idea di amicizia*, cit., p. 29).

⁷⁰ Cfr. Pizzolato, p. 29.

⁷¹ Euripide, *Oreste*, vv. 665-670. «Ma questo è il punto: / nelle sciagure devono gli amici dar soccorso agli amici: allor che il Dèmone / largisce il bene, a che servon gli amici? / Quando aiutar ti vuole, il Nume basta» (Traduzione a cura di Romagnoli). Ma si vedano anche i versi 1337-1339: «νῦν γὰρ εἶ χρεῖος φίλων. / θεοὶ δ' ὅταν τιμῶσιν, οὐδὲν δεῖ φίλων: / ἄλλοι γὰρ ὁ θεὸς ὠφελῶν, ὅταν θέλῃ» («Ch'or d'amici hai bisogno. / Allor che i Numi / t'accordano favore, a nulla servono / gli amici. Basta, quando vuole, un Dio»).

⁷² Il dio annuncia l'assunzione al cielo di Elena e impone le nozze di Oreste con Ermione e di Pilade con Elettra.

⁷³ Sull'importanza dell'amicizia, come surrogato degli dei, atta a sopperire alla loro mancanza, risultano imprescindibili i versi dell'*Oreste* euripideo 1071-1072. In essi risulta

Nell'*Ifigenia in Tauride* – l'ipotesto principale della tragedia di Rucellai – Oreste, rivolgendosi a Pilade esclama: «σίγα: τὰ Φοίβου δ' οὐδὲν ὠφελεῖ μ' ἔπη» («Taci di Febo a nulla i responsi giovano »⁷⁴) (!). In questa lapidaria sentenza l'eroe sunteggia i tratti di un dio beffardo e ingannevole e denuncia quell'accorata tristezza e quel tormento più che umano caratterizzanti gli eroi delle tragedie di Euripide.

In conclusione, se il vuoto di dèi è la nota distintiva, se non di tutte le tragedie di Euripide, almeno di buona parte, è chiaro come esso costituisca lo scarto principale con l'*Oreste* rucellaiano: il cristianesimo funge da discriminare tra le due tragedie. «Nel pensiero che l'anima sua tornerà nel divin grembo donde si è partita», scrive Dal Pra, «trova Oreste quel conforto e quella rassegnazione che è propria delle anime cristiane»⁷⁵:

Pensate che lo spirito che Dio tolse
Da l'ampio *grembo* suo, poscia lo pose
Com'una luce in questi cechi sensi,
desia tornarsi nel suo *patrio albergo*⁷⁶

Dal Pra ravvisa in questi versi richiami diretti alle laudi sacre: «non si sente poi un'eco delle laudi sacre, della suggestiva poesia di S. Francesco nelle parole di Oreste, quando sa che la sacerdotessa li aspetta e il sacrificio si appresta? "Lodato sia il Signore / Che tosto uscirem fuor / Di tanto affanno"»⁷⁷.

Molto più probante la tesi secondo cui in questi versi più che alle lodi sacre è da ravvisare un forte richiamo alla concezione gnostica dell'anima. Infatti, non solo nei versi sopracitati, ma in molti altri luoghi dell'*Oreste*⁷⁸ si ravvisa

evidente l'alto valore attribuito all'amicizia, l'unico in grado di stornare dagli uomini *l'horror vacui*. Infatti, alla domanda di Oreste: «τί γὰρ προσήκει καθθανεῖν σ' ἐμοῦ μέτα;» («Perché morire insieme con me dovresti?», trad. a cura di Romagnoli), Pilade risponde: «ἤρου; τί δὲ ζῆν σῆς ἐταιρίας ἄτερο;» («Lo chiedi? Che senso ha vivere senza la tua amicizia?»). Sull'importanza dell'amico, superiore a qualsivoglia altro bene, si vedano altresì i versi 1156-1157: «...stolto / chi permutasse un generoso amico / per una turba!...» («ἀλόγιστον δέ τι τὸ πλῆθος ἀντάλλαγμα γενναίου φίλου»).

⁷⁴ Euripide, *Ifigenia in Tauride*, v. 723.

⁷⁵ DAL PRA A., *L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano (nei secoli XVI-XVII-XVIII)*, Industrie grafiche meridionali, Messina 1927, p. 23

⁷⁶ Rucellai, *Oreste*, III, 104-107

⁷⁷ Dal Pra, *L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano...*, cit., p. 24

⁷⁸ Nell'*Oreste* si assiste all'inversione di vita e morte: il corpo è un cieco sepolcro e la vita è un inferno (cfr.: «ond'io [Ifigenia] ti prego pe'l fraterno amore / [...] / che tu mi venga a trar di quest'*inferno* ») insostenibile da condurre senza il conforto dell'amicizia: «[Pilade] E vuoi ch'io viva morto, e vuoi lasciarmi / nel grave peso de la carne involto, / entr'a questo mortal cieco sepolcro, / sol senza te?».

una «nostalgia di marca gnostica incardinata sui concetti di anima pellegrina⁷⁹ nel mondo (l'albero terrestre) e del *desio* di un ritorno alle origini celesti [...] Rucellai filtra, attraverso un'oculata scelta lessicale, eterogenee, ma conciliabili teorie antropogenetiche, in cui lo spirito-*pneuma*, distillato da una divinità dalla sessualità ambigua (*grembo*), riverbera di metaforici bagliori»⁸⁰.

L'"ampio grembo", in riferimento al "patrio albergo", rimanda a un *locus* oltremondano in cui si assiste al superamento del *principium individuationis* e alla *coniunctio* dell'anima con Dio; fuga dal mondo, lontano dai suoi frastuoni, dai suoi peccati e dai suoi piaceri; ritrovato e stabile *ubi consistam*. D'altro canto, la metafora del grembo come *reductio* del molteplice *ad unum*, non è infrequente. Se si volessero leggere i seguenti versi del *Mondo Creato* in termini figurati, convergerebbero certo con l'idea rucellaiana sopraesposta, di *locus* metafisico uniforme e stabile:

Bello il mar dunque è nel giudizio eterno,
perchè sotterra ha 'l suo profondo corso.
Bello, perché nel salso ed *ampio grembo*
Tutti raccoglie e d'ogni parte i fiumi,
e ne' termini suoi se stesso affrena⁸¹

Nel *Mondo Creato*, infatti, il mare assurge a *locus* di aggregazione ("ampio grembo") in cui i vari elementi (i fiumi), si congiungono in «ordin fermo, costante e quasi eterno»⁸². È certo azzardata, seppure suggestiva, una lettura dei versi sopracitati in termini figurati - il mare sta a Dio come i fiumi alle anime che fuggono il mondo - dove il mare dal *salso e ampio grembo* si farebbe *speculum* della *pax* divina e ordinatrice.

Un altro *tòpos* presente nei sopracitati versi dell'*Oreste*, è quello del 'patrio albergo' in cui l'anima, gnosticamente intesa, (com'una *luce* in questi *cechi*

⁷⁹ « L'alma, ch'n questo albergo è peregrina, / desia di ritornar là d'onde venne »(Rucellai, *Oreste*, III, p. 95.

⁸⁰ Gallo, *Da Trissino a Giraldi...*, cit., p. 117.

⁸¹ T. TASSO, *Il Mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice 1999, III, 770-774

⁸² Ivi, v. 724. Il topos marino nel *Mondo Creato* assurge a simbolo di ordine e armonia. In esso, come ha evidenziato Jori il «vidit Deus quod esset bonum» è ampiamente parafrasato dal Tasso nel terzo giorno, al termine della creazione dei mari, quale assenso del Creatore che contempla con la «divina ed immutabil mente» la bellezza delle acque nella loro razionalità entro l'ordine naturale e non nel fascinoso paesaggio a cui danno luogo. Esso è descritto in uno scorcio assai efficace dai suoni limpidi e distesi, in versi dalla cadenza talora solenne, impreziositi da splendide notazioni cromatiche quasi dissimulate («quando ei [il mare] ceruleo, over purpureo appare») [...]; endecasillabi lontani da ogni concettismo» (G. JORI: *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato»*, Firenze, Olschki 1995, p. 22). Qui il riferimento è al *Mondo Creato*, cit., III, vv. 737-751.

sensi) desidera tornare⁸³. Tale *topos* è variato e sovvertito da Tasso nel *Monte Oliveto*: l'albergo non rappresenta la realtà oltremondana, ma il nostro mondo, sede di pianto e di dolore, di idoli fuorvianti e falsi.

Or chi brama fuggir non pigro o tardo,
E là poggiare, ove poggiar conviene,
Deh! Non rivolga a le più vaghe il guardo
Parti del mondo e in lieta vista amene:
Ma sol ne le dolenti abbia riguardo
E le segua di pianto e duol ripiene:
Meglio è venir dov'ha magione il lutto,
Che in *falso albergo*, dal piacer costruito⁸⁴.

Nell'*Antigone* di Alamanni, invece l'albergo è *tristo*, ed è usato per la traduzione del termine *κατασκαφής*:

Sofocle

Alamanni

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφής «O tomba, o casa oscura, o tristo albergo»⁸⁵

L'accezione rucellaiana di albergo come *locus* oltremondano assimilabile al porto di quiete è invece assai più frequente rispetto alla *variatio* operata dal Tasso.

Già in Petrarca la morte è intesa come porto in cui le anime, dopo la morte, trovano ricetto:

O voi che sospirate a miglior' notti,
ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,
pregate non mi sia più sorda Morte
porto de le miserie et fin del pianto⁸⁶

⁸³Lo stesso afflato gnostico si ritrova nei seguenti versi dell'Atto III, dove viene altresì reiterato il tema del *bel morire*, vero *Leitmotiv* della tragedia: « Poi che venuta è l'ora che pon fine / A l'aspro travagliar di questa vita / [...] Nè già per esser presto o condannato / Di tal morte, del vostro Re mi doglio, / ma perch'ei crede farmi un grave oltraggio, / e non sa che l'uom muor dal dì che nasce. / E ch'ei comincia a viver quand'e' muore. / O menti cieche, o miseri mortali, / che velati di tenebre e d'errori, / non pur scorgete innanzi agli occhi 'l Sole! / Ma voi, donne gentili [...] / Non prendete per noi sì dura pena, / ma per noi rivolgete in festa e 'n riso / le lagrime che pivon da i vostr'occhi, / e serbatel' a pianger quand'un nasce. / L'alma, ch'n questo albergo è peregrina, / desia di ritornar là d'onde venne» (Rucellai, *Oreste*, p. 95).

⁸⁴T. Tasso, *Monte Oliveto*, a cura di A. Solerti, Bologna, Ditta N. Zanichelli 1891-1895 (*I poemi minori di Torquato Tasso*), 26, p. 351.

⁸⁵Alamanni, *Antigone*, cit., p. 59.

Questi stessi versi poi ritornano *ad litteram* nel *Torrismondo* dove il tema della morte come porto in cui trovare riparo dopo le tempeste della vita è più volte reiterato:

... Per l'ultimo refugio
ricovererò nell'ampio sen di morte,
porto de le miserie e fin del pianto,
ch'a nessuno è rinchiuso, e tutti accoglie
i faticosi abitor del mondo,
e tutti acqueta in sempiterno sonno.⁸⁷

Tornando all'*Oreste*, lo sgomento per la morte, dunque, non c'è: la morte non si presenta più come qualcosa di terribile e pauroso, ma ha in sé un fascino strano che la fa desiderare e quasi ricercare. Va da sé che all'"ampio grembo", al "patrio albergo" verso cui anela lo spirito-*pneuma* (l'"anima peregrina") fanno da contraltare i "cechi sensi" di quaggiù. Pertanto, le coppie "sepulcro-albergo" e "morte-vita" sembrano così concatenarsi: il sepulcro sta alla vita come il "patrio albergo" alla morte:

Poichè l'amore e la pietà mi sforza,
e che ti vesti già gli orribil panni,
eccomi apparecchiato al tuo volere.
Tu vuoi morire, e vuoi ch'io resti in vita
Nel grave *peso della carne* involto,
entro a questo *mortal cieco sepulcro*,
sol senza te? Ma io vo' morir teco⁸⁸.

questo è in netto contrasto con il mondo pagano:

Per i Greci la luce, la natura sì bella e luminosa sotto il divin raggio del sole, hanno un fascino così grande, la maliosa canzone dell'amore ha tanto potere sui loro animi, che anche coloro i quali hanno mostrato un eroico disprezzo della morte, che hanno allontanato con gesto sicuro ogni parola

⁸⁶ F. PETRARCA, *Canzoniere*, Torino, Einaudi 1992, CCCXXXII, p. 415, vv. 67-70.

⁸⁷ Ivi, vv. 818-826. Il riferimento petrarchesco è assente invece nel *Galealto re di Norvegia*: «...per l'ultimo refugio / ricovererò nell'ampio sen di morte, / ch'ad alcun non è chiuso, e tutti coglie / i faticosi abitor del mondo, / e gli sopisce in sempiterno sonno» (T. Tasso, *Galealto re di Norvegia*, cit., vv. 780-787).

⁸⁸ Rucellai, *Oreste*, cit., p. 102. Afferente alla medesima sfera sinonimica è la rappresentazione del mondo come *carcer tetro* (Cfr. la similitudine dell'Atto IV, nel dialogo tra Pilade e Ifigenia: «come caduca fronda a mobil vento; tal che de l'alma mia la miglior parte / da questo *carcer tetro* si diparte»).

di conforto e di compianto, quando vedono innanzi a sè l'Ade pauroso ed implacabile non sanno frenare il pianto⁸⁹

Non si può certo negare l'influsso del cristianesimo, della nuova concezione della vita che esso ha portato, nelle parole pronunciate da Oreste, quando l'eroe medita sulla morte di Ifigenia per volere paterno. È un inno alla morte specialmente rivolto a chi muore da martire:

Poi quando io penso alla chiara morte,
ch'ornò la terra, e fece bello il cielo,
mi par che chiunque abbia alma gentile,
un sì generos'atto invidiar deggia⁹⁰.

Valentina Gallo si è soffermata a lungo sul tema dell' "estroflessione oblativa"⁹¹ - culminante nel sacrificio estremo - che unisce i due amici in un continuo scivolare del discorso corale verso aree semantiche della *caritas* e della *pietas*:

L'alte pruove [...] sono la chiave di una trascendenza, di una verticalizzazione dello spazio tragico, che si protende verso le profondità celesti; l'esegesi diaccettana del *Symposium* platonico [...] può solo spiegare la natura trasfigurante di questo amore simbiotico, il suo protendersi verso percorsi siderali. L'amore tra i due infatti attiva una progressiva estroflessione che presuppone la tensione scalare e implica la separazione dalla corporeità; si è indotti a una morte trasfigurante, indotta dall'anima sensitiva nell'anima razionale attraverso l'amore, e quindi proiettate verso le Isole dei beati di platonica memoria⁹²

Date queste premesse, lo scarto col mondo classico è evidente: il "senso del tragico" nel rapporto amicale tra i personaggi euripidei Pilade e Oreste, nasce, come già dimostrato, dalla reazione al vuoto di dèi: esso si pone come unico "surrogato laico" dell'aiuto di cui l'uomo necessita e che gli dèi rifiutano di dare. L'universo rucellaiano, al contrario, è intriso di un forte afflato mistico. D'altro canto, le scelte di Rucellai si possono comprendere

⁸⁹ Dal Pra, *L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano...*, cit., p. 22.

⁹⁰ Rucellai, *Oreste*, cit., Atto III, p. 99. Inoltre, oltre alla coppia Pilade e Oreste, anche Ifigenia non è indifferente al richiamo della "bella morte". Ne costituiscono un esempio i seguenti versi: «Io vi giuro per quella Dea ch'adoro, / e per questo sacr'abito ch'io porto, / ch'io ho invidia di voi, perchè vorrei / con voi morir di così bella morte, / per esser terza fra cotanto amore» (Atto II, p. 76).

⁹¹ Gallo, *Da Trissino a Giralda...*, cit., p. 110.

⁹² Ivi, p. 113. Il riferimento è a *Oreste*, III, vv. 406-410: «O gloriosa stirpe / de l'Argolica terra, / che con pruove alte e sole / v'aprite quel cammino, / che ne conduce al cielo».

solo partendo dall'assunto che l'autore non tiene conto delle regole di genere, capillarmente teorizzate dai trattatisti del Cinquecento. L'*Oreste* viene composto, infatti, tra il 1515 e il 1520, in un periodo in cui ancora il dibattito sul genere tragico è appena iniziato: i primi trattati sul tragico vedono la luce solo qualche decennio più tardi la composizione della tragedia. Pertanto, Rucellai (come anche Trissino e Alamanni), compose le sue opere senza tener conto di quelle regole che poi, nel corso di tutto il Cinquecento, irriteranno il genere tragico entro una selva inestricabile di regole. Una tra tutte: l'eroe tragico deve essere, per sua costituzione, eroe mezzano. Trasgredire una simile regola sarebbe stato impensabile già solo per i tragici degli anni '40 o '50 del XVI secolo. Nei primi decenni del Cinquecento, invece, è assente un 'testamento drammaturgico': capire quali fossero le scelte poetiche operate dai tragici dei primi decenni del Cinquecento è interpretabile solo induttivamente, vista l'assenza di scritti teorici che possano meglio chiarificarlo. Rucellai quando compose (o forse riprese) l'*Oreste* a Roma, nell'"accademia tragica" di Castel Sant'Angelo, non si diede cura di tratteggiare un eroe eslege per qualche colpa⁹³, un eroe mezzano appunto. L'autore, a monte, rimuove il concetto della colpa: non si fa menzione alcuna del matricidio, nè delle Erinni. L'eroe risponde più al canone epico che non a quello tragico e il rischio che il tragico si trasmuti in epico è continuamente presente. Secondo Gallo, l'unico *discrimen* rimasto tra il tragico e l'epico nell'*Oreste* è:

La declinazione patetica della *fabula*, ovvero l'amplificazione dei luoghi più commossi, l'isolamento del coro in funzione di commento estatico (ancora assente nella *Rosmunda*) e, soprattutto, la fitta trama di valori platonico-cristiani, recuperati proprio in quegli anni dall'Erasmo dell'*Enchiridion*.⁹⁴

⁹³ Come l'*Antigone*, anche l'*Oreste* di Rucellai si presenta come una libera rielaborazione del modello greco (l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Oreste* euripidei) sia nella resa dei personaggi quanto nelle scelte metriche. Infatti, come ha osservato Mercuri: «Rucellai rispetto al modello greco aggiunge parecchi versi col risultato di appesantire il suo lavoro: i caratteri dei due protagonisti sono infatti esasperati. Rucellai è particolarmente attento a seguire alcuni precetti tecnici della *Poetica* di Aristotele e a operare alcuni tentativi di carattere metrico, tipici di quella nuova scuola toscana della quale Rucellai fu appunto l'iniziatore» (*Il teatro tragico del Cinquecento...*, cit., p. 80). Non percepì la tragedia come originale il Bertana che, a torto, poco apprezzò Rucellai, togliendo alle sue tragedie, tra le più belle mai scritte nella prima decade del Cinquecento, qualsivoglia dignità artistica: «L'*Oreste* ha tutti i difetti della *Rosmunda*, ma notevolmente aggravati. Il Rucellai, nel suo immenso desiderio d'imitazione, non seppe che guastare o parodiare copiando: ma le sue due tragedie non vanno considerate e discusse come opere d'arte che abbiano qualche intrinseco valore, sì invece come documenti del rapido, anzi immediato, asservimento della tragedia nuova all'antica» (*La tragedia*, cit., p. 34).

⁹⁴ Gallo, *Da Trissino a Giraldo...*, cit., p. 106.

Ma ciò non basta a fare dell'*Oreste* un'opera *tout-court* tragica. La rimozione del matricidio, della persecuzione delle furie e della follia di Oreste, come già evidenziato, distanziano giocoforza l'eroe dal concetto di colpa. A caratterizzare questa tragedia è appunto l'assenza della colpa: il problema del personaggio mezzano è del tutto assente. Oreste, purgato a monte dalle sue precedenti colpe, si trasforma in personaggio epico. La suddetta epicizzazione è corroborata poi dall'agone con l'amico, in un'esaltazione del bel morire, dove l'estremo sacrificio - la morte - si trasforma in epica vittoria, lontana da risvolti che possano definirsi *tout-court* tragici.

La "declinazione patetica della *fabula*" non riesce dunque a salvare del tutto l'*Oreste* rucellaiano che sembra piegare più sul genere epico-eroico che non su quello *strictu sensu* tragico.

La sopraddeffta tensione verso il genere epico-eroico è evidente nell'agone tra Oreste e Pilade⁹⁵ - dove la *filia* non riflette soltanto la virtù dei due eroi (per nulla mezzani, ma anime virtuose in cui l'antico concetto di *agape* si fonde con il culto martiriologico) ma rappresenta altresì un eroismo omoerotico in cui «la grammatica amicale sfoderata da Rucellai, è intrisa di quegli elementi propri della filosofia dell'amore elaborata in abito neoplatonico-fiorentino e lascia intravedere letture meno omogenee e recuperi di concetti di marca platonico-alessandrina»⁹⁶.

⁹⁵ Non piacque alla Da Pra come Rucellai ha reso la nobile gara tra Pilade e Oreste: «Il guaio si è che a un certo punto, a proposito di una veste che deve essere indossata da colui che verrà destinato al sacrificio,[l'autore] immagina un tira tira tra i due amici così comico e grottesco, che il ridicolo che da esso si diffonde s'irradia su tutta la scena e non ci fa gustare quello che forse di patetico e gentile vi sarebbe. Il realismo comico il quale aveva rallegrate le sacre rappresentazioni, quel realismo comico a cui naturalmente è portata l'anima italiana, senza che il poeta se ne accorga, viene a contaminare le severe sembianze della tragedia rinascnte» (*L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano...*, cit., p. 26).

⁹⁶ Cfr. Gallo, *Da Trissino a Giraldo...*,cit., p. 109. In nota scrive: «: il recupero di una teoria amicale all'inizio del Cinquecento avviene soprattutto nell'ambito della scuola ficiniana e poi nella speculazione di Diacetto, all'interno di una filosofia dell'amore di marca platonica. Per entrambi i filosofi, infatti, l'amicizia è la forma più alta dell'*eros*, ha origine divine e potenzialità trasfiguranti; esso è inoltre il portato di un comune e consapevole amore verso Dio, in cui la consapevolezza è garanzia di un legame stabile (Ficino *Epistolarum libri:778: Hermolao Barbaro*: «Quippe vera stabilisque inter plures unio, nisi per unitatem ipsam aeternam effici nequit. Vera autem unitas et aeterna est ipsemet Deus») indifferente alla separazione corporale stante una più intima unione [...] e che sa di essere condivisa ricerca della verità «ascesa interiore della conoscenza». Scrivendo a Peregrino Alio, Ficino definisce l'amore, data la similitudine dei corpi alle idee, come desiderio di contemplare e ritornare alla bellezza divina: da ciò il vincolo fra l'amore e la bellezza, intesa nella sua natura trascendente (Ficino *Epistolarum libri: 613: è la lettera de divino furore. Peregrin Alio*). Il sentimento che dunque sgorga dalla bellezza divina è necessariamente inteso come eterno, insensibile ai mutamenti esteriori del corpo, fisso in una fedeltà alla comune origine. La

Il motivo topico dell'*alter ego* - in cui il tema dell'appartenenza reciproca è sottolineata attraverso l'insistente ricorso ai pronomi personali e possessivi (E *me ti* diedi, e *tu mi* ricevesti. / da indi in qua, ch'io fui *tuo*, e tu *mio*, / vive un'anima sola entro due petti, / e vivrà sempre, fin ch'all'ora estrema...),⁹⁷ l'impiego di figure retoriche come *l'adynaton* (o metalogismo)⁹⁸ e ricorrenti domande retoriche⁹⁹ - culmina nella fusione delle anime, evocata dai due eroi, dove corpo e cuore si uniscono in eterna simbiosi (i pronomi *me stesso/te stesso* sembrano, infatti, interscambiarsi reciprocamente)¹⁰⁰, fino alla completa fusione tra culto funebre e amore filiale: «dentro alla tua urna / l'altro cener vo' porre / di queste fragil membra. / Così quel ch'è mortale, / col tuo mortale insieme / si starà in un sepolcro¹⁰¹».

Il senso del tragico nell'*Oreste* è strettamente congiunto al tema dell'amicizia interpretato come *meditatio mortis*, attesa e invocazione della morte intesa come fuga dalle contraddizioni della realtà fenomenica e ricongiungimento delle anime amanti in un'unità più alta. Questa finalità escatologica è stata ben evidenziata dalla Gallo che commentando i versi 297-300¹⁰² scrive:

condivisione di un patrimonio culturale che conosce nella sintesi gnomica il suo epifenomeno è, inoltre, confermata, nei primi anni del XVI secolo, dalla silloge erasmiana *Adagia*, in cui ricorrono molti dei *topoi* prelevati da Rucellai: «Haec quoque ad Pythagoram autorem referunt, quod eadem complectuntur sententiam [...]. *Amicitiam aequalitatem est et eadem animam et amicum alterum ipsum*. Neque enim quicquam non commune, ubi fortunarum aequalitas; neque dissensio, ubi idem animus; neque divortium, ubi coagmentatio duorum in unum. Aristoteles Magnorum Moraliū [...] *Quoties volumus vehementer amicum dicere, una inquam anima mea et huius* (Erasmus *Amicorum communia omnia*), esplicitamente a Euripide *Oreste* 735».

⁹⁷ Rucellai, *Oreste*, p. 51. Oltre ai sopracitati versi dell'Atto I si veda altresì la veloce sticomitia dell'atto III: Oreste: «*Io sono, io son, non tu, non tu cagione, / capo, fonte, e principio di ogni male*». Pilade: «*Tu sei, non io, tu sei, non io cagione, capo, fonte e principio di ogni bene*» (ivi, p. 102).

⁹⁸ Oreste a Pilade: «*Prima la terra s'apra e mi divori, / o mi percuota il folgore di Giove, / o con quest'ugne mi svisceri il corpo, / poi con rabbiosi e con mordaci denti / mangiar mi possa tutto a membro a membro, / ch'io tant'orribil cosa vi consenta [di morire in sua vece]*» (ivi, Atto IV, p. 128).

⁹⁹ Pilade: «*dove ti lascio! Donde son partito! / chi lascio? A cui vo io? Che porto? Ahi lasso! / lascio l'amico mio, porto la morte, / porto la morte del suo Re, a cui? [...] / Porto la morte del mio Oreste, a cui? [...] / Con che occhi guardar mai potrò Elettra, [...] / Senza te, senza me, senza il cuor mio?* (ivi, p. 104).

¹⁰⁰ «*Elle son le ferite, elle il coltello, / che m'apre il petto, e fende il cor per mezzo, / il cor, dove l'alm'è d'ambeduo noi: / Come potrò io mai lassar me stesso?*» (Ivi, p. 103).

¹⁰¹ Ivi, p.112.

¹⁰² «*[Pilade] E vuoi ch'io viva morto, e vuoi lasciarmi / nel grave peso de la carne involto, / entr'a questo mortal cieco sepolcro, / sol senza te?*».

La coerenza di un sistema topico siffatto pone a questo punto il problema della sua valenza oggettiva: esornativa traduzione su un piano alto (misterosofico) di un concetto di tragico dispiegato all'ombra di una *meditatio mortis*, o non piuttosto esplicita volontà di tramare l'*Oreste* di un più carsico discorso escatologico, in cui la cattività fisica dei personaggi, il loro imbrigliamento, la condizione di *prigioni*, diventa figura di una *Weltanschauung* in cui Platone e le più recenti sollecitazioni di Erasmo e Diacetto forgiavano una gioiosa esaltazione della morte, di cui la tragedia diventa lo strumento esemplificativo. Difficile sottrarsi al fascino di leggere l'*Oreste* quale tragedia-filosofica, spazio unico in cui la cultura primocinquecentesca ha saputo condensare fermenti culturali non ortodossi in un culto delle forme classiche; difficile credere a una letterarietà così inconsapevole da assemblare tale congerie topica senza presupporre un sistema simbolico preciso¹⁰³».

¹⁰³ Gallo, *Da Trissino a Giraldi...*, cit., p. 121. Sullo stesso tema: «La tensione linguistica e concettuale di tradurre in *tragico* tematiche e sistemi filosofico-religiosi afferenti ai concetti di amicizia e di amore trova il suo completamento nel ricorso a un lessico desunto dalla sfera anagogica, in un balenio di sintagmi e immagini animistiche «Ifigenia: *Anime* chiare e belle, / che l'alma patria Argiva / produsse tant'amiche» (IV, 12-21). Per questo verso la patria assumerà di volta in volta i contorni fisici di un luogo concreto (la terra dei Gepidi e la «giusta Atene») o più sfumati referenti metafisici, seducenti scaturigini verso le quali il personaggio, ansioso di riconquistare una levità aerea, rivolgerà il passo (Virgilio, *Aen.*, IV 128)» (ivi, p. 115).

2. IL CONCETTO DI *FILIA* IN UNA TRAGEDIA DEL SECONDO CINQUECENTO: LA *SIDONIA* DI ORAZIO ARIOSTI

2.1. PRELUDIO: L'ECO DI LODOVICO.

Stando all'interpretazione degli storici delle glorie letterarie ferraresi del Sei-Settecento, Ariosti è autore degno di grande considerazione. È giudicato, infatti, un «soggetto di grande ingegno e dottrina¹⁰⁴»; «un Gentilhuomo onorato [...] et virtuosissimo [...] ornato di bellissime lettere¹⁰⁵»; «poeta delicatissimo e versatissimo in tutte le scienze [...] [nelle quali] si mostrò degno Nipote di lui [Ludovico Ariosto]¹⁰⁶». Infine Baruffaldi afferma che Ariosti, «educato nello studio della poesia meritò di essere chiamato l'Eco di Lodovico¹⁰⁷» e Borsetti lo definisce «poeta insigne, apprezzato dal gran Torquato Tasso»¹⁰⁸.

L'amicizia che legò Tasso ad Ariosti è ampiamente ricostruita da Venturini¹⁰⁹, secondo il quale si può asserire con ogni verosimiglianza che i contatti tra i due poeti ferraresi ebbero inizio attorno al 1570. L'amicizia si consolidò attorno agli anni 1576/1577 (quando Tasso aveva circa 32 o 33 anni e Ariosti era invece appena ventenne) per continuare almeno fino al 1586, (anno in cui Tasso lasciò Ferrara)¹¹⁰.

La singolare gentilezza e cortesia dell'Ariosti, il carattere arguto e faceto e la modestia si possono ricavare dall'opera del Pocaterra – mi riferisco ai *Due Dialoghi della vergogna*¹¹¹ – dove Ariosti presenta come tratti caratterizzanti la gentilezza e l'arguzia. Mi sembra interessante chiudere questa breve introduzione alla figura dell'Ariosti con il seguente passo – vagamente riannodabile alla tematica della *filia* – in cui Ariosti con ironia e arguzia tesse le lodi dell'amicizia, unico farmaco per un cuore innamorato:

¹⁰⁴ M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, Venezia 1731, vol. IV, 1, II, p. 128.

¹⁰⁵ A. SUPERBI, *Apparato degli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, 1620, parte II, p. 103.

¹⁰⁶ M. A. GUARINI, *Compedio historico dell'origine e accrescimento e prerogative delle Chiese e luoghi Pii della Città e Diocesi di Ferrara*, Ferrara 1621, 1. 6, p. 394.

¹⁰⁷ H. BARUFFALDI, *Dissertatio de poetis Ferrarientibus*, Ferrariae, 1698, p. 38.

¹⁰⁸ BORSETTI F, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, Ferrariae, 1735, 1, IV, pp. 321-322.

¹⁰⁹ cfr. G. VENTURINI, Orazio Ariosti: contributo alla conoscenza dei motivi e delle figure della Ferrara della seconda metà del Cinquecento, «Atti e memorie», Serie Terza, Volume III, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1966, pp. 1-84.

¹¹⁰ «1586, 14 luglio. Torquato giunge a Mantova col principe Vincenzo Gonzaga. Vi è cortesemente ricevuto; e da quella città scrive ai parenti e agli amici la nuova della sua liberazione» (Guasti, introduzione a *Lettere*, IV, p. 1).

¹¹¹ A. POCATERRA, *Due dialoghi della vergogna*. In Ferrara appresso Benedetto Mammarelli MDXCII.

ARIOSTI: Ma voi, signor Castello, non siate più per Dio così avaro de' vostri segreti verso i vostri amici, ch'altrettanto del ben vostro gioiscono, quanto fate voi medesimo. Sò ben, che queste tele amorose vogliono esser tessute con segretezza; ma sò ancora, che'l segreto è segreto fintanto ch'egli è ben custodito: ne meglio può custodirsi, che nell'orecchie di fedelissimo amico, qual io vi sono. Più vi vò dire, ch'Amore non ha forse nientemeno bisogno d'essere sciolto, che tenuto racchiuso; perchè gioia amorosa comunicata non iscema, anzi s'accresce, come fa nella luna raggio di sole.

CASTELLO: Ben diceva io, che voi siete tuttavia con le vostre solite beffe in campo. Io quanto à me credo, che tutto ciò, che sognate la notte, il giorno raccontate per vero, e vel crediate.¹¹²

2.2. "MA PUR L'AMORE E L'AMICIZIA OR SONO DELLA MISERIA MIA LE DOPPIE FONTI"¹¹³: LA SIDONIA DI ORAZIO ARIOSTI.

Verdizzotti¹¹⁴ in una lettera inviata a Orazio Ariosti considera la composizione della *Sidonia* come un esercizio utile in quanto propedeutico alla messa a punto di un lavoro di maggiore complessità e mole (il riferimento è certo alla contemporanea e faticosa gestazione dell' *Alfeo*):

M'allegro che V.S. [Orazio Ariosti] si diporti talora scrivendo alcun altro poema da rappresentare: perché avvezzandosi a simil fare (cosa che non ho mai fatto io) s'aprirà meglio la via del condur bene a fine gli avvenimenti del suo poema eroico¹¹⁵

Venturini in una nota alle lettere di Verdizzotti¹¹⁶ (da lui curate) afferma, sulla scia di Barotti¹¹⁷, che nel suddetto passo si fa riferimento alle «opere

¹¹² Ivi pp. 8-9. I protagonisti dei due dialoghi sono: Orazio Ariosti, Alessandro Guarino e Ercole Castello.

¹¹³ Ariosti, *Sidonia*, cit., p. 21 (c. 8r.), vv. 25-26.

¹¹⁴ Sulla figura e l'opera di Verdizzotti cfr. B. DONDERI, *Giovanni Mario Verdizzotti un favolista italiano del Cinquecento*, in «Ambra» 6/2005, pp.50-65; G. Venturini, *O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, in *Saggi critici. Cinquecento minore*, Edizioni A. Longo, Ravenna 1970; Id., *Nuove amicizie letterarie di Torquato Tasso: Orazio Ariosti e Giovan Mario Verdizzotti*, in «Ausonia», 1-2, XXVIII, pp.14-21;

¹¹⁵ Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti...*, cit., lettera IX, p. 72.

¹¹⁶ La figura di Verdizzotti oggi è ricordata più che per essere stato amico e "discepolo" del Tasso soprattutto perchè amico e segretario di Tiziano (Cfr. B. DONDERI, *Giovanni Mario Verdizzotti un favolista italiano del Cinquecento*, in «Ambra», 6/2005, p. 50).

¹¹⁷ G. BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, Ferrara 1777, vol. I, pp. 416-417: «Soggiunse il buon Libanori, che [Ariosti] compose alcune Tragedie, ed in ispezie quella, detta la Strega, bellissima. Quanti ne hanno fatto menzione, l'hanno detta commedia: il titolo solo ce ne persuade. Anche il Guarini fece memoria delle Tragedie da Orazio composte, e

teatrali dell'Ariosti che forse non possediamo perchè non furono mai stampate. Ne conosciamo i titoli: *La Strega* (commedia) *La Sidonia* (tragedia), *Gige* (tragedia)»¹¹⁸. L'edizione delle *Lettere a Orazio Ariosti* a cura del Venturini risale al 1970. Quindici anni più tardi l'opera manoscritta¹¹⁹ della *Sidonia* viene pubblicata, per la prima volta, a cura dello stesso Venturini: il codice della *Sidonia* giaceva, infatti, manoscritto¹²⁰. Le motivazioni della mancata pubblicazione della tragedia si arguiscono da alcuni riferimenti che

disse, che furono due. Parlasi d'una sua Tragedia in una lettera di Lodovico suo Fratello al Cardinal Bevilacqua, e in altra di questo a Lodovico de' 17. Gennaio 1607; dove si ha che Lodovico la diede al Cardinale, e il Cardinale volendola restituire non la trovò; non so poi se la trovasse più: dette lettere sono presso di me originali [...] In un libro domestico del sopraddetto Lodovico trovo notizia di suo pugno delle Opere mss. di Orazio suo Fratello in questi precisi termini: *Sidonia tragedia: carte 51. Gige Tragedia : Carte 34. Libro di Lirici: carte 83. Altro Libro di Lirici: carte 40. Alfeo et Alvida Heroico quinterni otto di Carte 20. l'uno. Carte scritte in tutto 146.* Non abbiamo stampato del suo, se non gli argomenti in ottava rima alla Gerusalemme; le poche cose dal Baruffaldi pubblicate; le difese dell'Orlando furioso contro alcuni luoghi del Dialogo dell'Epica Poesia di Cammillo Pellegrini; un Sonetto, che è posto tra quelli di Pellegrino Riccardo dopo le Stanze di Girolamo Garofalo in lode d'una Gentildonna Ferrarese, chiamata per nome Diana; e rime in lode di Sisto V, che stanno nella Raccolta di Antonio Costantini».

¹¹⁸ Verdizzoti, *Lettere a Orazio Ariosti....*, cit., lettera IX, p. 72, nota 2.

¹¹⁹ La *Sidonia*, infatti, è una copia di mano dello stesso autore (lo si può dedurre dalla lettera dedicatoria) e si trova alla Vaticana alla collocazione: Lat. 8531. Questa la descrizione del codice effettuata da Venturini: «[Il codice] rilegato in pergamena al tempo di Pio IX, di cui c'è lo stemma nel dorso, dentro qua e là porta il timbro della Biblioteca Apostolica. Misura cm. 27 X 18 e risulta di fogli 73, enumerati dall'autore; all'inizio e alla fine c'è una carta di guardia bianca. Abbiamo solo trovato la data della lettera dedicatoria agli Innominati di Parma, e nessun segno di provenienza; possiamo però tentare di seguire le vicende del manoscritto. Forse la *Sidonia*, e non il *Gige*, è la tragedia, di cui il Barotti fa riferimento nella breve memoria dedicata all'Ariosti.

¹²⁰ L'opera viene solo citata e registrata da Weinberg che in bibliografia scrive: «*La Sidonia*. Tragedia del Sig. Horatio Ariosto. Il Lento Academico Innominato di Parma. Ms Vat. Lat. 8531. 73 numbered folios + 1 blank. [A copy, possibly in the hand of Mutio Manfredi. On fols. 2—7r, a letter addressed to the Academicians, date "Di Ferrara il dì 25. di Xbre. MDLXXXIII"». Weinberg lesse e si curò esclusivamente della lettera dedicatoria senza fare cenno alcuno alla tragedia (*History of literary Criticism...*, cit., pp. 934-937). Venturini descrive il codice e la sua storia: «rilegato in pergamena al tempo di Pio IX, di cui c'è lo stemma nel dorso, dentro qua e là porta il timbro della Biblioteca Apostolica. Misura cm. 27 x 18 [...] Forse la *Sidonia* e non il *Gige*, è la tragedia di cui il Barotti [...] scrive: "parlasi di una tragedia in una lettera di Ludovico, suo Fratello, al Cardinale Bevilacqua, e in altra di questo a Ludovico de' 17 gennaio 1607; dove si ha che Ludovico la diede al Cardinale e il Cardinale volendola restituire non la trovò [...]» la possedeva dunque il cardinal Bonifacio Bevilacqua, che può averla portata con sé a Roma (dove anche dimorava ed è morto nel 1627), e non l'ha più trovata tra le sue carte. Alcune delle quali (soprattutto i manoscritti) saranno andati a finire, dopo la sua morte, nella Vaticana e tra queste anche la *Sidonia*» (Introduzione a Ariosti, *Sidonia*, cit., p. 10). Venturini senza alcun successo ha cercato la copia (sempre manoscritta) che Ariosti inviò agli accademici Innominati di Parma.

l'autore fa nell'incipit della lettera dedicatoria agli Accademici Innominati di Parma: Ariosti - già da due anni membro dell'Accademia - vuole donare agli Innominati una "*nobil opra*", e, come era d'uso tra gli accademici, si riservava di pubblicarla solo dopo avere avuto dei suggerimenti da parte degli Innominati così da potere apporre modifiche alla sua tragedia agevolmente, essendo ancora manoscritta:

Poichè in tutto questo tempo [...] fuorchè alcuni versi, anco da lor [il riferimento è agli Accademici Innominati di Parma] io non ho mai mandato cosa alcuna alle SS.VV. per la quale io mi mostrassi se non degno, almeno non affatto inutil membro di così nobil opra. Da questo pensiero dunque stimolata la mia pigrizia, converso l'animo in voler pur in parte correggere la passata negligenza, ho tolta in mano la presente tragedia. Ho deliberato [...] di mandarla alle SS.VV. acciò ch'ella mi serva a pagar parte di quel tributo, ch'io devo, e in un medesimo tempo apporti qualche utilità ai miei deboli studi quando alcun cortese, dopo aver scoperto i difetti di lei, me ne significhi alcuno (come confido che sarà) acciò ch'io poi emendandolo, s'egli sarà capace d'emenda, migliori di qualche cosa la presente mia composizione. La quale non però intendo di publicar perch'io ben la mandi alle SS.VV. sì che per l'avvenire non mi sia più lecito, quando il bisogno così richieda, di mutare alcuna sua parte aggiungendo o scemando¹²¹

Chiarite le ragioni che hanno spinto Ariosti a non pubblicare immediatamente la sua tragedia, si potrebbe, con ragionevole verosimiglianza, ipotizzare che il Nostro abbia indugiato a dare alle stampe la *Sidonia* perché, negli anni immediatamente successivi alla stesura della tragedia, il lavoro sull'*Alfeo* (poema sperimentale e oltremodo ambizioso) si fece così pressante da far passare in secondo piano ogni altra incombenza. Forse l'avrebbe pubblicata pure la *Sidonia*, assieme al suo nordico *Alfeo*, come due opere complementari che traggono, ciascuna per sua parte, linfa vitale dal *Galealto* tassesco, se la morte non avesse inaspettatamente sorpreso Ariosti. Si potrebbe congetturare che l'una (la tragedia) avrebbe avuto sicura rappresentazione e l'altro (il poema 'tragico') sarebbe stato portato a compimento accompagnato dalle lodi dei contemporanei. Tornando alla lettera dedicatoria, un altro elemento non trascurabile è contenuto in un passo in cui Ariosti afferma di essersi 'ispirato' alla *Semiramide* per la composizione della sua tragedia:

Composta da me il carnival passato, invitato a così fatto componimento dalla bellissima Semiramis di Muzio Manfredi, ch'ebbi grazia di sentir poco prima da lui medesimo [...]

¹²¹ Lettera di Orazio Ariosti agli accademici di Parma..., cit., c.2r, p. 15.

Dallo stralcio d'epistola si può dedurre che la tragedia fu già finita tra gennaio e febbraio del 1583. Per quanto attiene alla tragedia di Muzio Manfredi, la *Semiramide* destò grande ammirazione tra i contemporanei. Essa si distinse per l'eloquenza, per "la freschezza del dire", e per il "giro e spezzatura del verso"¹²². Un esempio della stima che i contemporanei serbavano per l'autore della *Semiramide* è rappresentato dalla lettera dedicatoria dello stampatore veneto Giacomo Vincenti ad Antonio Costantini, ad apertura delle *Lettere familiari* del Tasso: Muzio Manfredi è definito di «grandissima gentilezza di sangue, da costumi preclarissimi, e da bellissima letteratura»¹²³. Vincenti loda l'intero *corpus* delle opere di Manfredi e non lesina elogi alla *Semiramide* (sulla base di una lettura indiretta della tragedia, attraverso i giudizi positivi che ne diedero De Nores e Segni). Serassi, inoltre, scrive di un incontro tra Tasso e Manfredi avvenuto nel 1583 assieme a Don Ferrante Gonzaga, in cui Tasso è incuriosito dalla tragedia del giovane Muzio, appena ultimata ma non ancora data alle stampe:

¹²² Serassi, *Vita di Torquato Tasso...cit.*, p. 317.

¹²³ «[...] E questo anche è stato in gran parte cagione d'havere io voi più d'ogni altro eletto per questa dedicatione, oltre alla cortesia, e affabilità, ch'io ho scorto in V.S. questo poco di tempo, ch'io qui l'ho conosciuta in compagnia del Signor Mutio Manfredi, ancor esso de' primi lumi dell'età nostra se ciò può nascere da grandissima gentilezza di sangue, da costumi preclarissimi, e da bellissima letteratura, del quale in tre volumi di sue Rime sotto gratiosissimi titoli di Donne Romane di Cento Donne, e di Cento Madrigali di soggetti straordinari tutti si scuopre un altissimo sforzo d'intelletto per le tante e sì nuove inventioni, e un profluvio di vivissimi ornamenti, con un'arte sì artificiosa, che sempre più diletta, e sempre più insegna. Lascio le due lettioni sue, l'una dell'honoranza reciproca fra Donne, e cavalieri, sopra un sonetto del Sig. Gio. Galeazzo Rossi Cavalier Bolognese, e l'altra dell'ingratitude, sopra uno del sig. Torquato Tasso, le quali tanto si spiccano dal modo ordinario delle lettioni, che à quel, ch'io sento dire, di molto maggior titolo degne sarebbono. Nè parlo della Semiramis Tragedia sua, perch'ella non è stampata ancora, ond'io non l'ho veduta, ma à quello, ch'io ne odo da chi ne hà dottrina, e ch'io ne leggo nella Poetica del Signor Francesco Patrici, e in quella del Sign. Iason Denores, anzi come ben mi ricordo, per quello, che me ne disse V.S. istessa, le cui parole sono invece à me di tanti testimoni, ella non lascerà che i tempi nostri, nella Tragica falcoltà, portino alcuna invidia all'antica, e all'antichissima. Ma il Sig. Mutio è amico del Tasso, e di V.S. e questo basti, e V.S. degna per ciò più d'ogni altro del dono ch'io le fò di questo volume di lettere del Sig. Torquato [...] e s'ella mi darà anche dell'opere sue da stampare, et opererà che dal Sig. Mutio io ne habbia, sarà il colmo dell'allegrezza, e della gloria mia e per non andare dalla dolcezza trasportato, più oltre, che per avventura non si conviene à V.S. con questo fine, bacio le mani, e le prego felicità, conforme à i virtuosissimi suoi meriti (Di Vinegia à 15 Settemb.)» (*Il segretario e alcune lettere familiari, in Venetia, appresso Giacomo Vincenzi, 1588, lettera dedicatoria*).

Aveva appunto il Manfredi terminato alquanti mesi innanzi una sua bella Tragedia intitolata la *Semiramide*¹²⁴, della quale avutosi già dal Tasso qualche sentore, non potè contenersi dal gliene favellar subito, e mostrargli il molto desiderio ch'avea di leggerla. Ed è ben credibile, che il Manfredi non trascurasse una sì bella occasione di profittare dei lumi, e degli avvertimenti di un tanto maestro. Ecco ciò, ch'ei scrisse a Don Ferrante sopra questo primo abboccamento col Tasso: Visitai il Tasso, e me ne parlò (della Tragedia) mostrando gran desiderio di vederla; ma fin qui non l'ha veduta.¹²⁵

Da una lettera ad Antonio Costantini si può dedurre che Tasso lesse la tragedia solo tre anni più tardi e precisamente lo stesso giorno in cui concluse l'opera di revisione del *Torrismondo* (immediatamente dopo averne fatto l'"invoglio"). Con verisimiglianza si potrebbe congetturare – dalle mancate lodi alla tragedia¹²⁶ - che la *Semiramide* non colpì particolarmente l'autore della *Liberata*.¹²⁷ Neanche nella lettera che Tasso invia al diretto interessato (l'unica dell'edizione Guasti), è possibile arguire qualsivoglia giudizio sulle doti di Manfredi come poeta: una lettera piena delle "malinconie" tassiane, dove trapela, solo, la stima, palesemente espressa, per il più influente Ferrante Gonzaga.¹²⁸

Tornando alla *Sidonia*, già da una prima lettura si arguisce l'enorme distanza che la separa dalla *Semiramide*. Le figure femminili messe in campo divergono per *vis* tragica, ponendosi l'una come diretto opposto dell'altra (*Sidonia/Semiramide*). La favola è, inoltre, molto diversa da quella della

¹²⁴ La *Semiramide* fu stampata per la prima volta solo nel 1593 (a Bergamo per Comino Ventura).

¹²⁵ Serassi, *Vita di Torquato Tasso...cit.*, pp. 317-318.

¹²⁶ Tasso nella lettera indirizzata al Costantini glissa con troppa velocità sulla lettura appena compiuta.

¹²⁷ «Io avea scritto così frettolosamente, come soglio, o come posso; ma tornando a legger la sua lettera, ho conosciuto di averle maggior obbligo ancora, che io non credeva: per lo quale tanto più mi vergogno di non poterla servire questa notte, benchè siano sei ore, ed io stanchissimo; perchè oggi ho finita la mia tragedia, alla quale, se io non avessi fatto l'invoglio, aggiungerei forse otto, o dieci versi, e non più: nè credo d'aggiungerli, dapoichè ella sarà trascritta. Oggi ancora, dopo aver fatto l'invoglio, ho letta la *Semiramis* del Signor Muzio, della quale io non aveva memoria alcuna» (Lettera ad Antonio Costantini, 15 Dicembre 1586).

¹²⁸ «Io scrissi a Vostra Signoria quello che mi fu dettato da la colera; la quale diede tosto luogo a la maninconia, che dura ancora, e durerà sinch'ella non torni: nè so certo quel c'avverrà nel suo ritorno; ma spero in Nostro Signore che verrà per consolarmi. Fra tanto le mando quattro madrigali, fatti a l'eccellentissimo signor principe vostro, lodando la sua Enone, e lui medesimo. E gli bacio la valorosa mano. Di Ferrara (1585). Guasti in nota scrive: «Or dunque è da sapere, che don Ferrante Gonzaga compose compose una favola intitolata *La Enone*; sopra la quale sono nelle V e VI parte delle Rime del Nostro, i quattro madrigali di cui parla la lettera. (lettera n. 579, in *Tasso, Lettere*, ed. Guasti, cit., v. II, p. 598)

Sidonia. Eppure, contro il Venturini che nega ogni possibile legame tra le due tragedie, io ne arguisco, invece, uno: l'unico elemento che funge da "ponte" tra le due tragedie è il filone giraldo-senecano. Come nella *Semiramide*, anche nella *Sidonia* il *furor* s'impossessa dell'eroina tragica, personaggio algido e razionale fino a quando, nell'ultimo atto, spinto da sete di vendetta, medita il suicidio. Come dentro ad una visione, Sidonia s'immagina - in un breve giro di versi in cui si alternano settenari a endecassillabi - come un'Erinni: spettro furioso e vendicativo che insegue l'anima di Illirio.

Verrò, verrò dove tu sei, nè voglio,
esca d'eterni affanni,
viver nel mondo (a lor sottrarmi intendo)
e spero che nimica
fatta a te, dove prima io t'era amante,
colà giù dentro a la gran selva antica
ognor ti sarò al fianco; e seguirotti
inseparabilmente,
ombra importuna, con veloci piante¹²⁹.

Stessi elementi seneco-giraldiani si riscontrano – e sempre limitatamente alla figura di Sidonia – nella descrizione di elementi orridi per la loro truculenza: Sidonia dopo aver tentato il suicidio (lanciandosi dal balcone della sua camera) rimane in vita tremendamente sfigurata. Beroe non indugia nei dettagli orrorosi:

Ahi, che non pure è spenta
in lei la vita, ohimè, ma la figura
del suo corpo è cangiata
in una strana, orribile mistura¹³⁰

I legami con la *Semiramide* si limitano a questi due soli esempi. Infatti, neanche dal punto di vista stilistico si può effettuare alcuna rassomiglianza tra le due tragedie: alla "spezzatura del verso" della *Semiramide* fa da *pendant* uno stile, che - come quello dell'*Alfeo* - tende alla «all'ideale di una semplicità aspra e vigorosa e nello stesso tempo colta e sostenuta¹³¹». Lo stile dell'Ariosti in conclusione, mira a una forma semplice, chiara, duttile, conservando ugualmente la sua patina culta¹³²:

¹²⁹ Ariosti, *Sidonia*, V, vv. 470-479.

¹³⁰ Ivi, V, vv. 572-575.

¹³¹ O. ARIOSTI, *L'Alfeo* a cura di Giuseppe Venturini. Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara 1982, p. 13.

¹³² Cfr., ivi, p. 14.

L'Ariosti [...] respinge le forme dialettali più dissonanti e volgari, si libera degli inutili latinismi e dai modi puramente decorativi e artificiosi e ci dà questo stile «aspetto» anche dove è più colorito e culto¹³³

In conclusione, quanto asserito da Venturini per lo stile dell'*Alfeo* può estendersi anche alla *Sidonia*. I paragoni tra le due opere maggiori dell'*Ariosti* inducono a una riflessione: sull'*Alfeo* ariostesco a tuttoggi esiste una letteratura discretamente ampia¹³⁴, sulla *Sidonia*, invece, fatta salva la breve introduzione all'edizione del 1985¹³⁵ è calato il silenzio. La sopraddetta edizione della *Sidonia* è l'ultimo lavoro pubblicato da Venturini e spiace che il ritrovamento sia avvenuto così tardi da non consentire al curatore di dedicarne maggiore studio, soprattutto tenuto conto dei numerosi contributi che Venturini ha dedicato alla vita, alle lettere e all'*Alfeo* ariosteschi.

La *Sidonia* è "d'argomento novo e finto"¹³⁶ - come già evidenziato nel paragrafo riguardante le "favole d'argomento novo" - inoltre, l'ambientazione storica è incerta, non potendo desumersi dalla lettura della tragedia alcun riferimento cronologico: *ex negativo* Venturini suppone un'ambientazione in epoca pre-cristiana, vista la totale mancanza di riferimenti religiosi da parte dei personaggi. A me sembra non del tutto vera l'affermazione del Venturini, considerato che in più casi i personaggi in preda all'affanno invocano esplicitamente Dio¹³⁷. Qui di seguito un breve resumè della tragedia:

Illirio, figlio del re di Caria, vive prigioniero in Cilicia, e precisamente a Tarso, da quando il padre è stato defraudato del regno e ucciso in battaglia. Il re di Cilicia in punto di morte lascia il suo regno al fratello Filosseno facendogli giurare che avrebbe restituito il regno al giovane Illirio. Intanto Illirio già da tempo ama Sidonia. L'amore si rafforza quando la giovane donna si trasferisce a Tarso assieme alla madre Beroe. Quest'ultima, infatti, ha sposato Filosseno. Per due anni i giovani a Tarso continuano ad amarsi di nascosto. Frattanto, Arideo (figlio del re Filosseno) arde d'amore per Sidonia, nonostante il padre abbia scelto per lui la figlia del re d'Armeia. Arideo è amico di Illirio. Infatti, se Illirio può

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ Sull'*Alfeo* Cfr. VENTURINI G., *La genesi dell'Alfeo di Orazio Ariosti e Il Torrismondo del Tasso* in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», anno 42, 1969, Nuova serie B, n. 2, pp. 438-454; BOCCIGNONE M., *Der Norden ist die äußerste Grenze, der Norden ist jenseits der Alpen. Poetische Bilder des Nordens von Petrarca bis Tasso*, Duncker und Humblot, Berlin 2004, pp. 121-222.

¹³⁵ Introduzione a cura di Venturini a *Sidonia...*, cit., pp. 5-11.

¹³⁶ Ariosti, *Lettera dedicatoria...*, cit., p. 15.

¹³⁷ Si veda a mò d'esempio la risposta di Illirio ad Adonio nell'Atto I, in cui si affronta il problema del libero arbitrio: «Ma chi sforzar può un animo costante? / Chi de la libertà, che Dio ne dona, / può mai privar l'animo uman ch'ancora / de le stelle al poter s'oppone e 'l vince?» (Ariosti, *Sidonia*, cit., p. 28).

condurre a corte una vita dignitosa e godere della stima del re è solo grazie all'intercessione di Arideo presso Filosseno. Arideo, prima di partire per una spedizione volta a sedare un tumulto in Armenia, prega l'amico di vegliare su Sidonia. Illirio si ritrova così stretto tra due scelte: tradire l'amico e continuare ad amare Sidonia di nascosto, oppure lasciare la donna in nome dell'amicizia. Per non macchiarsi di tradimento verso l'amico, sotto consiglio di Adonio, decide di spedire una lettera ad Arideo dove svela i suoi sentimenti per Sidonia. Intanto, Beroe affronta Filosseno affinché quest'ultimo ceda la Caria a Illirio e le dia in moglie Sidonia. Illirio, venuto a conoscenza delle sue imminenti nozze, cade nella disperazione. Arideo è all'oscuro di tutto, non avendo ancora ricevuto la lettera, e queste nozze forzate potrebbero apparire come un tradimento ai valori dell'onore e della fedeltà reciproci. Intanto Arideo, sotto mentite spoglie, raggiunge Tarso nutrendo qualche sospetto. Scoperte le nozze, la rabbia è così grande per la «scelerità» dell'amico che, prima ancora che possa fornire spiegazioni, lo uccide¹³⁸. Scoperta la verità, pieno di rimorso e di dolore, Arideo decide di suicidarsi con la stessa spada¹³⁹, ancora bagnata del sangue dell'amico. Sidonia, scoperta la "doppiezza" di Illirio, decide di seguirlo nella morte, per raggiungerlo non in veste d'amata ma come Furia persecutrice.

A dispetto del titolo, il personaggio principale della favola tragica è Illirio. Come l'Alfeo dell'omonimo poema, anche Illirio si definisce, fin dall'*incipit*, una vittima delle "stelle congiurate", della Fortuna 'empia' e dei suoi 'crudi colpi'. La fortuna mai 'vaga ed incostante' è votata con implacabile pervicacia a sospingere l'eroe tragico di male in male:

INCIPIT *SIDONIA – ILLIRIO*:

S'alcun fu mai che la fortuna il fesse
de' crudi colpi suoi perpetuo segno,
se d'alcun l'empia mai si prese gioco,
gioco ch'abbia per fine estremo danno
e forse morte ancor, io son quell'io,

PRIMO MONOLOGO DI *ALFEO*¹⁴¹, I, X, vv.

1-5

Pensava, e nel pensar diceva Alfeo
sospirando dal cor profondo spesso:
"chi contro tai nemici unqua poteo
lasso, pugnar senza restarne oppresso?"

¹³⁸ La descrizione dell'uccisione di Illirio è narrata dal servo «Nei due fe' quest'incontro / contrario effetto: perchè Illirio avresti / visto tutto gioioso in vista / a braccia aperte pur come colui / ch'andar incontro non credea a la morte: / ma il mio signor veloce e più che prima / turbato e minaccioso a ritrovarlo / corse, e correndo il ferro / trasse, e nimico e traditor nomando, / lasso, il suo buon amico, / lui piagò mortalmente a mezzo il petto; / lui ch'a schermirsi non usava all'arte / che farsi tutto incontra al ferro ignudo: / e a tanto male io non m'opposi a tempo» (ivi, vv. 171-174).

¹³⁹ i versi in cui Arideo si rivolge direttamente alla spada risultano carichi di grande intensità emotiva: «Tu leale, / io sono il disleale e il traditore; / [...] Ferro ch'un sì fedele / amico oggi mi togli, / sì ingiustamente; ferro, / che con un solo infame colpo atterri / quant'opre degne mai fe' questa mano, / da questo petto or dei / trar tu l'umor, ch'ogni mia macchia lave. / E tu mio caro amico, / s'ei ferendo il tuo petto / m'acquistò l'odio tuo, / or il tuo amor m'acquisti / ferendo il petto mio. / Ciò, che di fallo è in questo fatto, tutto / è mio fallo e mia colpa / ch'è troppo i' mi lasciati in preda all'ira [...] / Ma non uscì da la profonda piaga / di lui già tanto sangue, / quant'uscì pianto da quest'occhi lassi / ch'ancor non sanno frenarlo» (vv. 193-237).

Adonio, io son quell'io; nè com'aviene
agli altri, a me comparte or riso or pianto,
or diletto or martir. De' miei martiri
sempr'ella è vaga e d'un in altro male
ad ognor mi sospinge, e s'ad altrui
vaga e incostante appare a me si mostra
ben ferma ne' miei danni e ben costante¹⁴⁰

Nimico ho 'l mio destin crudel e reo,
[...]
Alfeo, I, XXXV
Nè so quando mai più Dania riveggia, mio
suol nativo, o i cari amici abbracci;
così l'ira del ciel par che mi chiegga
e vada al viver mio tendendo lacci¹⁴².

Per quanto concerne il binomio amore-amicizia, se, come già evidenziato, nel *Torrismondo*, è l'amore a prevalere sull'amicizia, nella *Sidonia* la situazione si inverte col prevalere del secondo elemento sul primo. Inoltre, fin dall'*incipit* è possibile arguire, al di là dei risvolti futuri, come amore e amicizia costituiscano il nerbo della vicenda tragica. Infatti, già nel dialogo tra Illirio e Arideo, ad apertura della tragedia, Illirio ravvisa nell'amicizia e nell'amore la fonte di tutti i suoi mali («ma pur l'amore e l'amicizia or sono della miseria mia le doppie fonti»), pur riconoscendo, frattanto, che entrambi costituiscano i "maggiori beni" per l'uomo e i valori più degni che in sé chiude "il ciel immenso"¹⁴³. Data questa premessa, non risultano del tutto convincenti le conclusioni a cui è pervenuto Venturini: lungo il *Leitmotiv* "amicizia tragica",

¹⁴¹ Interessante l'interpretazione che Venturini dà del poema: «non gravita sull'epica impresa ma attorno alla figura dell'eroe che bersaglio della fortuna, rimane il polo magnetico verso cui tendono tante energie, varie e disperse [...]. L'*Alfeo* ha la semplicità di un'azione drammatica dove tutto mira alla catarsi [...]. Il suicidio rientra così, come la catarsi nella tragedia, nel fine morale del poema: con la visione delle altrui disgrazie ci dobbiamo abituare a tollerare le nostre e a non confidare nelle cose umane: gloria, amore, amicizia» (Introduzione a Ariosti, *Alfeo*, cit., pp. 10-11).

¹⁴⁰ Ariosti, *Sidonia...*, cit., p. 21 (c. 8r), vv. 1-11. Al *topos* delle "stelle congiurate" Illirio oppone il principio invitto del libero arbitrio: «Ma chi sforzar può un animo costante? / chi de la libertà che Dio ne dona, / può mai privar l'animo uman ch'ancora / de le stelle al poter s'opponne e 'l vince? / nulla forza con lui resta vincente, / ch'egli è dell'oprar suo libero donno» (vv. 263-268).

¹⁴² Sul tema delle "stelle congiurate" si veda altresì l'*incipit* del canto quinto dell'*Alfeo*: « Oh nostra umanità misera! oh sorte / nostra umana infelice e dolorosa, s'ella frale a pugnar sempre e mal forte / co 'i mostri interni, onde non ha mai posa, / negra schiera dai regni de la morte / contra sè violenta, insidiosa, / o da le piagge pur de l'occidente, / armata scorge anco sovente!» (ivi p. 137).

¹⁴³ «Lasso, e qual posso aver speranza mai / ch'ella ver me s'acquieti se da quello / ch'a l'uomo suol dar cagion d'esser felice / prend'ella occasion di farmi guerra? / e donde attendev'io riposo e pace / armi uscir veggio a farmi nove offese? / L'amicizie e gli amor chi non ripone / fra i maggior beni? E veramente sono / più ch'altra cosa da stimar nel mondo, / poich'uom solo per lor l'imperio tiene / sopra gli animi uman, de' quai non chiude / in sè cosa più degna il cielo immenso / Ma pur l'amore e l'amicizia or sono della miseria mia le doppie fonti» (*Sidonia*, vv. 13-26).

egli definisce la *Sidonia* come un'opera più sperimentale rispetto al *Torrismondo*. Secondo il critico, infatti, Ariosti avrebbe compiuto un passo in avanti non soltanto rispetto a Tasso, ma, addirittura, rispetto a tutta la tradizione tragica cinquecentesca:

Egli [Ariosti] a differenza dei tragici del Cinquecento, che si affidavano a vicende esteriori (uccisioni, incesti, orrori) ha messo l'accento sul dramma interiore dei suoi personaggi riguardo all'amicizia e all'amore. In tal modo fa un passo in avanti decisivo sulla via, aperta dal Tasso con il *Torrismondo*, che però è rimasto legato alla tradizione seneco-giraldiana. Qui, come nell'*Alfeo*, la novità è venuta fuori spontaneamente pur tra tante polemiche e preconcetti, a cui non era estraneo¹⁴⁴

Non pare condivisibile la tesi di Venturini, alla luce, soprattutto, delle moderne interpretazioni del *Torrismondo*¹⁴⁵: la tragedia di Tasso non si può definire una mera riproposizione di elementi orrorosi, una novella *Canace* priva di ulteriori elementi di novità. Questa sarebbe un'interpretazione semplicistica e fuorviante. Infatti, posto anche che nel *Galealto/Torrismondo* ci siano acclarati elementi seneco-giraldiani, ciò non giustifica la tesi del Venturini della superiorità della *Sidonia* a partire dal presupposto - pretestuoso - secondo il quale Ariosti per primo avrebbe saputo mettere l'accento sul dramma interiore dei personaggi principali. Al di là delle dietrologie del Venturini, è facilmente dimostrabile, invece, che il *Galealto* è stato per Ariosti un modello verso cui tendere e non certo una prova di superamento¹⁴⁶. A riprova di quanto asserito, Mastrocola sapientemente riassume, nel giro di poche righe, i nuovi risultati a cui la critica moderna sul *Torrismondo* è pervenuta:

La novità del *Torrismondo* non sta tanto nell'interiorizzarsi del concetto di Fato, cioè nell'involuzione intimista del personaggio eroe: sappiamo che in Tasso è la vittoria del patetico e del sentimentale, la nascita della coscienza e la decadenza del tragico sulla pressione di istanze controriformistiche [...] Qui, col *Torrismondo*, si muta nella sostanza l'idea di tragedia: si compie una

¹⁴⁴ Ariosti, Introduzione alla *Sidonia...*, cit., pp. 9-10.

¹⁴⁵ Come afferma Scarpati, Tasso col suo *Torrismondo* «voleva lasciarsi alle spalle il “sermo pedestris” del Trissino, ma ben di più l'orrida composizione additiva del Giraldis, versificatore inetto, principe tra coloro che, come rilevava Demetrio, mettono i versi ‘uno dietro l'altro’». In nota l'autore abbassa il tono asserendo: «se sottolineo l'alterità del *Torrismondo* rispetto alle *Canace*, non intendo sottovalutare il ruolo del Giraldis e dello Speroni nell'evoluzione della ricerca drammaturgica del Cinquecento». (SCARPATI, *Classici e moderni nella costruzione del Torrismondo in Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 110).

¹⁴⁶ Non è incidentale ribadire che Ariosti compose la sua tragedia con ogni verosimiglianza nel 1583. Il modello di riferimento è dunque, a rigore, il *Galealto* tassiano.

rivoluzione, secondo cui il motore stesso dell'azione tragica è il sentimento, la forza viscerale delle passioni, non più il disegno divino che ci sovrasta. voglio dire che la novità sta nel fatto non che si dia valore al sentimento, ma che si faccia del sentimento il motore dell'azione, e in particolare della scelta che è il gesto fondamentale dell'etica, e della tragedia¹⁴⁷

In conclusione, la teoria secondo la quale la *Sidonia* sia una tragedia capace non solo di competere ma anche di superare il modello di riferimento, si dimostra una forzata fantasia. D'altro canto, guardando alla produzione del Venturini nel suo complesso, sembra che sia una sua costante - come è facilmente dimostrabile attraverso molti dei suoi saggi¹⁴⁸ - il tentativo di semplificazione del pensiero tassiano al fine di mettere in risalto un personaggio, l'Ariosti, che per quanto interessante e colto, resta pur sempre un minore della letteratura tardo-cinquecentesca. Inoltre, non sono altresì condivisibili certi studi incentrati su fatti superflui del vissuto di un autore per giustificarne scelte di poetica¹⁴⁹. Questo modo di fare letteratura è semplicistico e non fruttuoso né per lo studio delle opere di Tasso¹⁵⁰ né,

¹⁴⁷ P. MASTROCOLA, *Tasso e la teoria della tragedia*, in «Torquato Tasso e l'Università», cit., p. 284.

¹⁴⁸ G. VENTURINI, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Edizioni A. Longo, Ravenna 1970; ID. *Orazio Ariosti: contributo alla conoscenza dei motivi e delle figure della Ferrara della seconda metà del Cinquecento...*, cit. ID., *Nuove amicizie letterarie di Torquato Tasso: Orazio Ariosti e Giovan Mario Verdizzotti*, in «Ausonia», 1-2, XXVIII, pp.14-21; ID. *La genesi dell'Alfeo di Orazio Ariosti e Il Torrismondo del Tasso* in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», anno 42, 1969, Nuova serie B, n. 2, pp. 438-454.

¹⁴⁹ Cfr. Boschi, *Torquato Tasso e la natura dell'uomo di genio*, Atti acc. Sc. di Ferrara, vol. III, 1953-1954, Ferrara 1954, p. 8. Boschi è uno psichiatra e dà un "parere clinico" del legame che unì Tasso a Ariosti. Venturini Riprende questi studi («è questa anche l'opinione del Prof. Boschi, illustre psichiatra da noi consultato in proposito perchè ci onora della sua amicizia») per interpretare anche alcune scelte di poetica del Tasso durante il periodo Ferrarese. Sono studi poco rigorosi che non condividiamo e che sembrano correre paralleli alla critica 'seria', fondata sui testi e sui fatti di poetica.

¹⁵⁰ Limitatamente al *Torrismondo* mi appaiono illuminanti le parole di Scarpati: «colpì sempre gli interpreti l'ipertrofia e dunque la non traducibilità teatrale del *Torrismondo*. E videro in quella smisuratezza i segni del turbamento mentale dell'autore. Domandiamoci però come può un tema rigorosamente tragico e dunque programmaticamente disposto all'autoanalisi allucinata dei personaggi e ordito sopra trame che sulla catastrofe vogliono intenzionalmente convergere, sotto l'azione di archetipi tragici greci, non ovidiani e seneciani, esplicitamente recepiti e assunti, essere ritenuta sottoprodotto della bufera psicologica di chi la scrive. Solo un determinismo biografico candidamente tautologico – tanto di patologia dell'autore, tanto di patologia dell'opera – ha potuto dar vita a equazioni rassicuranti che non reggono alla prova dei fatti. In letteratura la prova dei fatti è data dai testi» (C. SCARPATI, *Classici e moderni nella costruzione del Torrismondo in Tasso, i classici e i moderni*, Editrice Antenore, Padova 1995, p. 111).

tantomeno, per la serena rivalutazione di un personaggio, come l'Ariosti, dimenticato forse anche per via di quegli inutili *rumors* sui quali non vale la pena fare alcun riferimento.

Ritornando all'analisi della *Sidonia*, in essa ritroviamo personaggi, luoghi e nomi del tutto nuovi. Mettere in scena storie e nomi nuovi, come già dimostrato, non significa rendere *nuova* una tragedia: il nodo della vicenda, infatti, è innegabilmente classico, come classici sono anche gli intarsi, le tessere che impreziosiscono i dialoghi. Ne costituiscono un esempio i versi conclusivi del dialogo di Illirio ad apertura della tragedia:

Ed ancor spero, animo mio, che possa
raddolcirmi il tuo amaro? ed ancor spero
di non dover recar misero esempio
di misera fortuna al mondo? Vano,
vano, ohimè, è il tuo sperar ch'a tristo fine
correr mi veggio a forza e ben comprendo
c'ha sua ventura ogn'uom da dì che nasce¹⁵¹

Il passo sembra riecheggiare un noto *topos* di ascendenza petrarchesca e oraziana che, però, trae la sua ragion d'essere da una lunga tradizione greca essenzialmente tragica: Sofocle ed Euripide. Tra tutti gli esempi possibili¹⁵², il passo più noto è quello dell'*Aiace*: «ὄρω γὰρ ἡμας οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν εἶδωλ', ὄσοιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν». ¹⁵³

Limitatamente al tema dell'amicizia, procedendo per aree tematiche, un motivo già riscontrato nell'*Oreste* rucellaiano è quello dell' "eroismo

¹⁵¹ Ariosti, *Sidonia*, cit., vv. 27-33.

¹⁵² Certo è che il «*pulvis et umbra*» oraziano [hor. *Carm.* 4.7.] vanta una lunghissima tradizione, lasciando la sua impronta in numerosi poeti successivi. Come ha evidenziato FEDELI (Q. *Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, Firenze, Le Monnier, 2008): «la strofa è interamente costruita su una fitta trama di *topoi* e di allusioni a noti contesti di poesia greca e latina» (p. 338). Prima che di ascendenza sofoclea ed euripidea, la fonte prima che Fedeli individua è Pindaro (*Pyht.* 8, 95-96): «σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος. Orazio, però, preso il modello non si è limitato a una pura ripresa, ma lo ha profondamente rinnovato e modificato e con tali innovazioni, confluisce, ad esempio, nella nota canzone CCCX di Petrarca. Limitatamente al genere tragico, oltre noti versi dell'*Aiace*, Sofocle ripropone il *topos* nell'Elettra - «μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιάν ἀνωφελῆ» (v. 1159) - quando l'eroina tiene tra le mani l'urna con le ceneri (presunte) del fratello Oreste. Per il suddetto *topos* si veda altresì il frammento (532N) di Euripide (κατθανῶν δὲ πᾶς ἀνήρ / γῆ καὶ σκιά τὸ μηδὲν εἰς οὐδὲν ῥέπει): «ogni uomo quando è morto è terra e ombra; il niente striscia nel nulla» (trad. di Castelnuovo). Per il tema del *pulvis et umbra* e le sue influenze bibliche Cfr. E. CASTELNUOVO, *Il «pulvis et umbra» oraziano in alcuni poeti latini tardoantichi*, «Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», Vol. 68, num. 1, 2015, pp. 179-212.

¹⁵³ Sofocle, *Aiace*, vv. 125-126: « vedo infatti che noi quanti viviamo null'altro siamo che fantasmi o vana ombra».

omoerotico” nell’accezione già esplicitata nel paragrafo dedicato alla coppia Oreste-Pilade. Il motivo dell’*alter ego*, in cui il tema dell’appartenenza reciproca è sottolineata attraverso l’insistente ricorso ai pronomi personali e possessivi, nell’*Oreste* si esplica attraverso la veloce sticomitia dell’atto III, già analizzata. Lo stesso impiego dei pronomi e degli aggettivi possessivi ripetuti enfaticamente più e più volte nel volgere di pochi versi, si riscontra, altresì, nella *Sidonia*, come si può agevolmente mostrare attraverso un veloce raffronto tra le due tragedie:¹⁵⁴

Oreste

Oreste:

Io sono, io son, non tu, non tu cagione, capo, fonte, e principio di ogni male

Pilade:

*Tu sei, non io, tu sei, non io cagione, capo, fonte e principio di ogni bene*¹⁵⁵

Sidonia

Illirio:

*Arete, parli chè l’amor di lui or esser so più che mai fosse ardente: io ‘l so nè finger ei bisogna quello che fora utile a noi: a noi sian pure apprestati i perigli e del mio amico l’amor stiasi in sicuro. Io son, io sono quel che chiede il destin, io son che debbo saziar la rabbia de le stelle. Faccia ciò che sa fare il re; segua che puote, ch’io per ciò non mi piego*¹⁵⁶

Nella *Sidonia*, inoltre, ritorna il motivo, presente nell’*Oreste* rucellaiano, della *filia* intesa in termini martiriologici. Anche in questo caso i personaggi vivono in un contesto in cui la «cattività fisica, il loro imbrigliamento, la condizione

¹⁵⁴ Questo espediente retorico lo si ritrova altresì nella coppia di amici amanti per eccellenza: Eurialo e Niso soprattutto è evidente nella scena (*Eneide*, IX, 427-430) in cui Niso, uscito allo scoperto, al fine di salvare l’amico si dichiara unico responsabile di tante uccisioni e invoca su di sé vendetta: «*Me me! adsum qui feci, in me convertite ferrum, / o Rutuli! mea fraus omnis; nihil iste necque ausus / nec potuit (caelum haec et conscia sidera testor), / tantum infelicem nimium dilexit amicum*». («Io, io sono stato; / me, me qui presente colpite! contro di me / il ferro volgete, o Rutuli! è mia ogni colpa! / Nulla costui, né osò né poteva. Mi sia questo cielo, / mi siano le stelle che vedono tutto, qui testimoni; / troppo egli amava soltanto il suo povero amico». Traduzione di CETRANGOLO, VIRGILIO, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1966). Sulla coppia Eurialo e Niso e sugli influssi nell’epica italiana cfr. M. CABANI, *Gli amici amanti, coppie eroiche e sortite notturne nell’epica italiana*, Liguori, Napoli 1995, pp. 2-10.

¹⁵⁵Rucellai, *Oreste*, cit., p. 112.

¹⁵⁶ Ariosti, *Sidonia*, III, vv. 421-428. Riguardo al tema dell’“eroismo omoerotico”, un esempio è offerto, altresì dai seguenti versi nei quali Illirio fa ad Arideo una dichiarazione d’amore e di fedeltà eterni: «*Ma qual cosa può più che l’amor tuo / far ch’io ti debba amare? e qual più desto / mi può a schivar di farti offesa, / che sol de l’amicizia nostra il nome? / e se tu, che potresti essere signore / sopra me, d’essere ti compiaci amico, / io, che tuo servo son, d’esserti tale / dovrò sprezzar?*» (*Sidonia*, III, 191-198).

di *prigioni*¹⁵⁷» impongono il sacrificio reciproco. Tale condizione di “prigioni” nella *Sidonia* è da intendersi sia in senso metaforico (Illirio e Arideo come “prigionieri” di un fato “tiranno”) sia in termini non figurati (Illirio effettivamente è prigioniero in Tarso presso Filosseno¹⁵⁸).

Inoltre, ai versi di Pilade in cui s’inneggia all’amicizia come paradigma di abnegazione e in cui si rende manifesta la volontà di proteggere l’amico nell’ora del pericolo, fanno da *pendant* i versi di Adonio, consigliere e amico di Illirio. Nell’analisi contrastiva è interessante aggiungere anche la coppia Torrismondo-Germondo che risponde allo stesso paradigma:

Adonio	Torrismondo	Oreste
Signor, se credi pur che punto io t’ami (nè so perchè creder no) (deggia s’io per servir te quella fortuna seguo che da’ più saggi suol fuggirsi ed amo meglio quasi prigion vivermi teco ch’altrove starmi libero e felice) ¹⁵⁹	In quelli errori miei, com’al Ciel piacque, mi strinsi d’amicizia in dolce nodo co’l buon Germondo [...] onde sovente in perigliosa guerra egli scudo mi fe’ del proprio petto e mi sottrasse a dispietata morte, ed io talor, là dove amor n’aguaglia, la vita mia per la sua vita esposi. Ma dappoi che moriro i padri nostri, sendo al governo de’ lasciati regni richiamati ambodue, gli uffici e l’opre non cessâr d’amicizia, anzi disgiunti di loco, e più che mai di cori uniti, cogliemmo ancor di lei frutti soavi	quest’è la spiaggia, dove presi furo, qui l’un più volte co’l suo corpo l’altro coperse, e fegli con sue membra scudo; quest’è la fonte, dove ciascun bevve; ecco qua le bell’armi e i forti scudi, quelle di sangue barbaro ancor tinte, questi da’ dardi e frecce trapassati:

Per quanto concerne la coppia Illirio-Adonio, all’ “eroismo omoerotico”¹⁶⁰ imperante nell’*Oreste* si oppone l’immagine, espressa dal consigliere-amico,

¹⁵⁷ Cfr. nota 103.

¹⁵⁸ La condizione di *prigione* è per Illirio causa di un vivere «sempre dolente»: «[...] Or s’altro caso / non mi premesse mai che l’esser nato / re pure e pure a coronar la fronte / e poi vedermi a guisa d’uom del volgo / star nelle case altrui non dirò scosso / da l’insegne real, del regno privo, / ma senza quella libertà che grata / è si alle fere ancor che senza lei / molte di lor abandonar la vita [...]» (*Sidonia*, vv., 64-72).

¹⁵⁹ Ariosti, *Sidonia*, cit., vv. 34-39.

¹⁶⁰ L’espressione è di Gallo.

di un'etica amicale più algida: amico-servo di signor cortese; amico-padre per via della maggiore età¹⁶¹.

Tutt'altro genere di amicizia è quella che stringe in un unico nodo la vita di Illirio e Arideo, in cui si ripetono molti degli elementi già presenti nelle tragedie del primo Cinquecento e della poetologia amicale del *Certamen coronario*.

Procedendo per aree tematiche, ritorna nella *Sidonia* il motivo, già analizzato nelle tragedie primocinquecentesche, della *filia* che si esplica attraverso il motivo della contemplazione della morte e del "gioir morendo". Già nel primo Atto Illirio, consapevole di tradire l'amico amando di nascosto Sidonia, è roso dal senso di colpa per l'offesa arrecata a "sì pregiato amico". Il «sostener la morte / pria ch'oltraggiar [Arideo]» è l'unica soluzione possibile; impossibile, invece, una vita "scompagnata" dall'onesto principe di Tarso:

[...] Prendi
vigor, animo mio; nè deve
poter in te fortuna che tant'oltre
non può stender sua forza. Abbiassi pure
le ricchezze e gli onor pur ch'a te resti
de l'amor de l'onesto il vero pregio.
Ma come da l'onesto scompagnarmi
potrei più che, posposto ogni contento
d'Arideo, cercar quel ch'a me sol giovi?¹⁶²

Il motivo del "gioir morendo"¹⁶³ raggiunge l'apogeo nelle parole che Illirio pronuncia *in limine mortis*, unendosi a un altro *topos* ricorrente già nell'*Oreste rucellaiano*¹⁶⁴: il binomio morte-gloria, il "bel morire" che si erge a *exemplum* per le future generazioni, spargendo la sua fama eternamente:

¹⁶¹ Ivi: «[...] A me che t'amo / quanto amò servo mai signor cortese / quanto amò padre mai pietoso figlio, / manifesta il dolor, ch'il cor ti punge, / e credi agli anni miei, che pur ben lunga / esperienza fa di fede degni» (vv. 52-57).

¹⁶² Ariosti, *Sidonia*, I, vv. 231-239. Illirio, parlando dell'amicizia che lo lega ad Arideo, usa sempre un'aggettivazione afferente alla sfera cortese: Arideo è onesto (l'aggettivo sostantivato è reiterato per ben due volte nel volgare di due versi consecutivi). Altrove ritorna lo stilema dell' "anima gentile": «sole ponno discior sì stretto nodo: / fuga o morte si segua. E se di queste / una sola non basta ambedue insieme / sosteniamole pur per far palese / quanto in alma gentil obligo possa.» (Atto Terzo, vv. 172-177).

¹⁶³ Non è inessenziale rilevare come questo *topos*, ampiamente analizzato nel corso di questi capitoli, è variato nell'*Orlando Furioso*. Infatti, Ariosto descrive la morte di due amanti in questi termini: «o felice morire! o dolce fato! / che come erano i corpi, ho così fede / ch'andar l'alme abbracciate alla lor sede» (XVIII, 179).

¹⁶⁴ Cfr. nota 62.

Adonio, io già mi sento
 mancar lo spirto lasso,
 e tosto fia ch'io spiri
 (io 'l so) l'alma dal petto,
 così s'imbruna agli occhi miei d'intorno
 già 'l bel lume del giorno.
Io moro assai contento
 poichè certo mor'io che quella fede,
ch'io ad Arideo dovea,
come fu nota a lui,
sarà ancor nota al mondo;
 se ben forte mi duol del tristo effetto
 che poi produsse tal notizia in lui¹⁶⁵.

Facendo un passo indietro, non sembra incidentale osservare come il *topos* sopracitato è variamente intrecciato con l'episodio virgiliano di Eurialo e Niso. Tale assunto è facilmente dimostrabile soprattutto attraverso l'*Oreste*. Nell'Atto terzo Pilade ricorda il momento in cui suo padre, Strofio, lo affidò a Oreste unendoli in un eterno giuramento di amore reciproco. L'insegnamento di Strofio si riassume, infatti, nel monito ad amare gli amici anche a sprezzo della vita:

Pilade, figliuol mio, ecco io ti dono
 Per amico, figliuol, fratello, e padre
 Oreste; e poi di subito a te volto
 Replicò le medesime parole:
 donde noi ci abbracciammo stretti insieme,
 e ci bacciammo con pietoso affetto,
 presente lui le lacrimose guance.
 Allor fisso mirando nei nostri occhi,
 non ancor sazii di guardar l'un l'altro,
 disse queste santissime parole:
 imparate, figliuoli, dal padre vostro
 amar gli amici ancor dopo la morte,
 e pensi or ch'io ti lasci? E puoi pensarlo?
 [...]
 Che mi dirà mio padre? Io 'l veggio io l'odo:
 ov'è la fede, e le parole tante,

¹⁶⁵ Ariosti, *Sidonia*, V, vv. 391-403. Si vedano anche i versi che Illirio pronuncia tra sè e sè, a conclusione del suo dialogo con la regina Beroe (madre di Sidonia): «Andiamo, / ch'anch'io vengo bramoso; ohimè, bramoso / non di lei no [di Sidonia], ma sol de la mia morte» (vv. 616-618).

da me ben dette, e da te mal servate?
E se Pilade sei, ov'è Oreste?
Oreste è morto, e Pilade ancor vive?¹⁶⁶

Questo passo sembra interamente costruito su *Eneide*, IX, 199-206: Le domande retoriche, il ricorso all'autorità paterna e ai suoi precetti di onore a sprezzo di ogni altro valore, il rigettare la vita in cambio della gloria.

Mene igitur socium summis adiungere rebus,
Nise, fugis? solum te in tanta pericula mittam?
non ita me genitor, bellis adsuetus Opheltes,
Argolicum terrorem inter Troiaequae labores
sublatum erudiit, nec tecum talia gessi,
magnanimum Aeneam et fata extrema secutus:
est hic, est animus lucis contemptor et istum
qui vita bene credat emi, quo tendis, honorem¹⁶⁷

Nella *Sidonia* il ricorso all'autorità paterna a sostegno della morte gloriosa, connessa ai principi della *filia*, è negata per via della particolare vicenda tragica che la connota¹⁶⁸. Il posto di Strofio/Ofelte è preso sia da Adonio, nel primo Atto, sia da Arete¹⁶⁹ nel terzo. Adonio, personaggio simile al consigliere di Torrismondo, con estrema *ratio* tesse le lodi dell'amicizia rovesciando, però, gli stilemi classici appena esposti: esporsi al pericolo non sempre è auspicabile. Adonio si fa portavoce del principio dell'utile sopra ogni altro valore:¹⁷⁰

¹⁶⁶ Rucellai, *Oreste*, cit., pp. 73-75.

¹⁶⁷ Virgilio, *Eneide*, IX: «Niso, tu dunque mi neghi di prendermi teco / a compagno nell'impresa più ardua? Andare / vuoi ch'io ti lasci da solo a sì grande pericolo? / non mi educò a questi patti Ofelte mio padre / avvezzo alla guerra, in mezzo al terrore dei Greci / e ai travagli di Troia, nè in nulla mai ti delusi / io che il magnanimo Enea e i suoi tanti pericoli / pure ho seguito: ho qui un animo anch'io / che sprezza la morte, e tale che possa acquistare, / gettando la vita, questa gloria a cui tendi».

¹⁶⁸ Il fratello di Filosseno aveva fatto uccidere il re di Caria, padre di Illirio. Morendo aveva fatto promettere a Filosseno, successore al regno di Cilicia, di restituire la Caria al legittimo erede. Ciononostante, Illirio vive come prigioniero in Tarso e se può condurre una vita libera è grazie all'amicizia che lo stringe ad Arideo e non certo grazie a Filosseno che, dunque, non fa nulla per corroborare il sentimento filiale tra i due (cfr. vv.178-184: « Serba, o mio caro amico, il cor profondo / de le bell'opre tue memoria degna. / E ben soviemmi come in chiuso loco / er'io guardato, anzi che tu cortese / e in un pietoso de' miei duri casi, / m'impetrasti dal re questa ch'or vivo / quasi libera vita»).

¹⁶⁹ Arete è il servo del re.

¹⁷⁰ Tutto il dialogo tra Illirio e Adonio dell'Atto I s'incentra sulla difesa dell'utile da parte del consigliere in opposizione alle leggi della fedeltà e al valore dell'amicizia da parte di Illirio: cfr. pp. 27-29, vv. 229-297. In particolare, contro la tesi di Adonio («picciol odio del re

Santa cosa, signore, è veramente
 l'amicizia e colui che la conculca
 non so s'io me 'l chiami uom; ma già non lodo
 che per l'amico tutto anco si faccia.
 Chè, s'è quel vizio, è grave vizio, questo
 nè virtute anco si de' dir. Tra queste
 opere e quelle, che schivar si denno
 di fare o per l'amico e contra lui,
 altre ne son traposte che lasciando
 l'uom di farle in grave biasmo incorre.
 Nè schivar deve l'un per la difesa
 de l'altro amico o degli affar di lui
 d'esponersi a periglio pur ch'ei veda
 che dal periglio suo possa uscir bene.
 Ma, s'il periglio all'un, che vi s'espone,
 noce senza giovar a l'altro punto
 chi non dirà ch'egli fuggir si debba?

Allo stesso modo anche Arete, nel terzo Atto, per paura che Illirio, rifiutando Sidonia, cada in disgrazia di Filosseno, lo esorta a tradire Arideo essendogli più utile l'amicizia del re in vista della restituzione della Caria. Al già noto binomio utile-virtù¹⁷¹ Arete ne introduce un altro, molto diffuso in tutto il Cinquecento: bisogna agguantare la fortuna quando il momento opportuno (il *kairòs* plutarcheo) lo esige «Fia lungo l'aspettar; e spesso nocque / il differir di por la man nel crine / a fortuna, qualor volge la fronte»¹⁷². Per Illirio, invece, la fortuna è calva. Ariosti riprende una tipica immagine molto diffusa nell'iconologia d'epoca medievale e che si potrebbe riassumere con i famosi versi dei *Carmina Burana*: «Verum est quod legitur, fronte capillata, sed plerumque sequitur occasio calvata»:¹⁷³

Volga le spalle pur quand'a lei piace
 ch'io prender non la bramo in questa guisa;
 e per me ell'have anco la fronte calva

[Filosseno] ti può far tristo / più che giocondo un grand'amor del figlio», vv. 251-252) si oppone Illirio («Qui non s'attende, Adonio, a quel che sia / più d'utile a seguir, io miro come / al mio diletto amico io servi fede», vv. 258-60).

¹⁷¹ La difesa di Illirio contro l'utile è sempre netta, si vedano i versi 341-346: «chi l'util per l'amico non disprezza / mostra di non sapere ch'il più / gradito dei beni esterni l'amicizia sia. / E s'Arideo sarà qual esser suole, / d'ogni danno, ch'io per lui pata, forse / or mi ristorarà, quando che sia».

¹⁷² Ivi, p. 67, vv. 347-349.

¹⁷³ *Carmina Burana*, da *Fortune plango vulneris*.

ch'ogni utile, ogn'or, ove congiunto
sia co'l mal d'Arideo, m'è danno e scorno¹⁷⁴

L'opposizione tra le due coppie "utile-diletto" e "virtù-sacrificio" è al centro della definizione ariostesca dell'amicizia. L'amicizia coincide con la negazione di ciò che a Illirio è utile (l'acquisizione della Caria, possibile solo attraverso Filosseno) o dilettevole (l'amore di Sidonia): proprio dell'etica amicale è l'esaltazione dell'"oblio di sé" e il seguir "il danno", piuttosto che il diletto¹⁷⁵. Questo principio assurge a valore universale nel coro dell'Atto Terzo e, in particolare nella seconda stanza, dove i termini 'virtute', 'util' e 'diletto' si alternano nel giro di pochi versi (endecasillabi e settenari, com'è tipico della canzone, con l'eccezione di un verso dodecasillabo):

Nè già qual cor tua diva forza scote
la volgar via, ch'al proprio util adduce,
calca o quella ch'a van piacer ne scorge.
Di segno così vil si sdegnà e pente
e sol là dove la virtute riluce
quasi sovra se stesso ei s'alza e sorge.
Diletto a lui non porge
senza l'amico qual più gioia è pura:
e mentre in altri ogni pensiero ha messo
par obliar se stesso;
anzi se stesso oblia, s'ha somma cura
de l'amico, chè sé punto non cura¹⁷⁶

In conclusione nella *Sidonia* la virtù si rispecchia nel sacrificio e nell' 'oblio di sé" e nell'anteporre il diletto dell'amico al proprio utile:

Amico insino a morte
serotti, e ad ogni mio gran bene o male
fia un tuo picciol diletto ognor preposto¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ariosti, *Sidonia*, cit., p. 67, vv. 350-354.

¹⁷⁵ Nel coro dell'atto terzo e precisamente nell'ultima stanza, il coro diventa voce narrante e spiega al pubblico le ragioni di Illirio: «Illirio il sa che sospiroso e mesto / si piega a quel che più bramar dovria, / se di te [si rivolge all'Amicizia] riverenza no 'l frenasse. / ei pur fugge il suo bene e sembra desto / solo in seguir quel, ch'in suo danno sia, / così soggetto al suo gran nome fasse. / dunque fia che tu lasse / ch'uom, che tue leggi sì devoto osserva / per seguir tuoi conforti, abbia a trar guai?» (vv. 49-57).

¹⁷⁶ *ivi*, vv. 13-24.

¹⁷⁷ Ariosti, *Sidonia*, Atto III, vv. 199-200.

Date queste premesse, appare non inessenziale una digressione teorica sul concetto di utile (inteso come 'giovamento') e di diletto. Questi termini, come già evidenziato attraverso i commentatori della *Poetica* aristotelica, sono al centro di un vivace dibattito che s'infittisce soprattutto negli anni settanta del Cinquecento: anche attraverso il concetto di *piacere obliquo*¹⁷⁸ si è già affrontato come Castelvetro - sulla scia di Robortello - rifiutando ogni impostazione moralistica e pedagogica, faccia coincidere il fine della tragedia col *diletto*¹⁷⁹. Piccolomini, di contro, afferma la superiorità di Vettori e di Maggi a quella di Robortello e, quindi, *ex negativo*, anche dello 'spositore in lingua nostra', vero bersaglio polemico di Piccolomini¹⁸⁰. D'altra parte, come afferma Refini - mettendo in relazione le stringate affermazioni delle *Annotationes* con le più articolate teorie esposte nelle *Annotazioni* - la posizione di Piccolomini non è del tutto netta, ponendosi a metà strada tra il puro diletto castelvettrino e l'istanza rigorosamente pedagogica propria di Maggi¹⁸¹.

In effetti, non mi sembra del tutto condivisibile la teoria di Refini, secondo la quale Castelvetro rappresenterebbe un *unicum* tra i teorici del secondo Cinquecento: anche per Ariosti e per Zinano, come già evidenziato nei paragrafi precedenti, il diletto è il fine verso cui tende la poesia.

Alla luce di quanto esposto, ritornando alle tragedie oggetto dell'indagine, si comprende bene perché alcune 'spie' (come i termini 'utile'/'giovare' e 'diletto') siano poco marcate nelle tragedie di primo Cinquecento (dove il dibattito teorico è appena accennato e non problematizzato dai successivi 'scrupoli' morali e pedagogici) e, invece, ricorrono con frequenza nella *Sidonia* e, in generale, nelle tragedie scritte a partire dagli anni settanta del Cinquecento: se da un punto di vista teorico Ariosti sembra far coincidere il fine della tragedia col diletto-giovanando («nè di questo dovràn biasimarmi i fattori dell'opinione che tiene [...] ch'il fine del poeta sia di giovar diletto, non di diletto giovanando»)¹⁸² *de facto* questo principio si scontra con quanto espresso nella *Sidonia*: a un'indagine complessiva della tragedia, si può a ragione arguire che il fine che Ariosti si propone non è quello di

¹⁷⁸ Cfr. Castelvetro, *La poetica vulgarizzata e sposta*, II, cit., p. 367.

¹⁷⁹ «La poesia è stata trovata principalmente per diletto, e non per utilità [...] Coloro che vogliono che la poesia sia trovata principalmente per giovare, o per giovare e diletto insieme, veggano che non s'oppongano all'autorità d'Aristotele, il quale qui e altrove non par che le assegni altro che diletto; e se pure le concede alcun giovamento, glielo concede per accidente, come è la purgazione dello spavento e della compassione per mezzo della tragedia» (Castelvetro *Poetica vulgarizzata e sposta...*, I, cit., p. 360 e II, p. 112).

¹⁸⁰ Piccolomini rimprovera a Castelvetro l'aver preteso di giustificare la sua teoria del diletto attraverso una 'falsa' interpretazione di Aristotele.

¹⁸¹ Cfr. Refini, *Per via d'Annotazioni*, cit., p. 106.

¹⁸² Ariosti, *Lettera*, cit., p. 18.

dilettare il pubblico ma di *giovar* anche attraverso il diletto. Tale assunto è dimostrabile attraverso la teoria del “temprar gli affetti” quale fine effettivo che si propone la *Sidonia* (finalità che coincide col “giovar dilettando”):

In disegual fortuna
eguai nasciamo tutti
a le miserie, ai lutti:
sola nel mondo la virtute è quella
ch'alma può far sovr'alma illustre e bella;
per lei sola *temprar gli affetti lice*
di ria maligna stella:
per lei nobile è l'uom, per lei felice¹⁸³.

In questa mutata etica amicale, la virtù coincide col monito, esteso a tutte le passioni, a “temprar gli affetti”, siano esse negative, come l'ira di Arideo verso Illirio, o positive, come l'amore¹⁸⁴ che, come teorizza Piccolomini, «di tutti gli affetti è radice, e capo¹⁸⁵».

Estendendo l'analisi anche agli altri personaggi della tragedia, è emblematico il caso dell'ammonimento che il coro rivolge a Filosseno, affinché tempri il dolore per la morte del figlio Arideo:

Ingiusto non è quei, che ciò ch'adopra,
adopra con buon zelo,
e se da buon disegno esce mal opra
è poi colpa del cielo;
però *tempra* il tuo lutto
a lui recando e a la fortuna il tutto¹⁸⁶

Tornando al tema dell'amicizia, sinora l'indagine contrastiva si è limitata ai macrotemi messi in luce attraverso *l'Oreste* rucellaiano. Ampliando il campo d'indagine, nel Coro dell'Atto Terzo, per esempio, Ariosti, intonando un inno all'amicizia, frequentemente ricorre all'aggettivo 'santa': «O sovràn de' mortali e sommo bene / *sant'amicizia*, che si dolce annodi / duo cori al giogo»¹⁸⁷; «Ma che traluca in uom tua *santa* forza»¹⁸⁸; «Non cura il volgo errante, / *sant'amicizia*» (vv. 61-62). Tale ricorrenza si

¹⁸³ Coro dell'Atto Secondo (sulla Fortuna), vv. 57-64.

¹⁸⁴ Cfr. I, II, vv. 400-430.

¹⁸⁵ Piccolomini, *Annotazione*, cit. p. 102.

¹⁸⁶ Ariosti, *Sidonia*, Atto V, vv. 540-545.

¹⁸⁷ Ariosti, *Sidonia*, Coro dell'Atto Terzo, vv. 1-3, p. 76.

¹⁸⁸ *ivi*, v. 25.

riscontra anche al di fuori del coro: «*Santa cosa, signore, è veramente / l'amicizia e colui che la conculca*»¹⁸⁹.

Anche nel coro dell'Atto Terzo dell'*Oreste* rucellaiano è ricorrente il binomio "amicizia-santità":

Su verdi rami *l'Amicizia santa*,
con costanza, pietade, amore e fede,
fra sorelle, e co' fratei si siede,
di questa eccelsa e generosa pianta,
e le sue lodi in questo mondo canta.
Pietà li mosse a obbedire a Dio,
Costanza ed Amor pio
a seguir la magnanima sua impresa,
il valor, la difesa,
salvar l'un l'altro, il pensier bello e forte:
così foss'io di questi due consorte!¹⁹⁰

La stessa connotazione di santificazione è presente, altresì, nell'immaginario albertiano¹⁹¹: l'amicizia è immaginata «tra li celicoli» e «con maiestate locata» assieme a Giove (espresso con la circonlocuzione «qual col celeste Tonante»). Anche in Leonardo Dati s'immagina che la «dea degli amici» scenda dal «solio superno» cercando «loco tra la gente».¹⁹² L'aggettivo ricorre poi nel finale del *Manso* tassiano¹⁹³.

Date queste premesse, un raffronto con il *Certamen coronario* non è inessenziale: nel sonetto sopracitato di Alberti, ad esempio, s'immagina che l'amicizia discenda dalle sfere celesti e che vada errando tra la gente sotto mentite spoglie al fine di evitare l'invidia della «scelerata gente nimica»¹⁹⁴. Così anche nella *Scena* di Leonardo Dati la dea amicizia, una volta scesa sulla terra, a contatto con i patrizi s'imbatte in 'Livore' e 'Falsitas'. Tra i ricchi, invece, è scacciata dall'«insulsa e tumida astrice Pompa» e dallo «stomacoso Lusso». Presso i borghesi, desiderosi solo di arricchirsi, è importunata dal dio Pluto. Infine, Dati immagina che alla dea Amicizia non resti altro che vagare per le pubbliche piazze «peregina d'ogni soave ricetta»: schernita «a popular tumulto», la dea se ne ritorna, afflitta, in cielo. Se per Dati l'amicizia è disconosciuta da tutti, poveri e ricchi, Ariosti, invece, ha una visione elitaria,

¹⁸⁹ *ivi*, III, III,, vv. 441-442, p. 69.

¹⁹⁰ Rucellai, *Oreste*, versi finali del coro dell'Atto III, cit., p. 107.

¹⁹¹ Alberti, *De l'Amicizia*, sonetto introduttivo alla *Scena* di Leonardo Dati, cit., vv. 2-3.

¹⁹² Dati, *Amicizia in Scena* (terza parte), vv. 141-142.

¹⁹³ Tasso, *Manso*: «tu giusta, tu pietosa, tu santa; tu celeste insieme e terrena, mortale ed immortale, umana e divina» (cit., p. 954).

¹⁹⁴ Alberti, *De Amicizia*, cit., v. 8.

considerandola appannaggio esclusivo dei più nobili. Di converso, il volgo ignorante è incapace di accogliere e apprezzare i sentimenti più raffinati come dimostra la coda del coro dell'atto terzo:

Ah no: chè, se fu mai chiaro
il tuo nome [Amicizia], or fia che per lui [Illirio] ferva
ad onta de la vil turba proterva.

Non cura il volgo errante,
sant'amicizia, i santi tuoi misteri:
or dà lui del tuo onore indizi veri¹⁹⁵

La stessa teoria elitaria ricorre, altresì, nel dialogo tra Arete e Illirio, impreziosito da evidenti richiami petrarcheschi.¹⁹⁶

Tirando le somme, dall'analisi dell'introduzione albertiana alla *Scena* e dall'analisi della *Scena* stessa, si può asserire che nell'immaginario di Alberti e Dati la dea Amicizia, pur scendendo dall'Olimpo per mescersi tra la gente, non può sanare la frattura tra i due mondi. Ariosti, invece, fa un passo in avanti, riprendendo il concetto neoplatonico e ficiniano della gradualità dell'essere e della *metaxù*¹⁹⁷, mirante quest'ultima a colmare lo iato tra realtà

¹⁹⁵ Ariosti, *Sidonia*, coro Atto Terzo, vv. 58-63.

¹⁹⁶ Cfr. Ariosti, *Sidonia*, Atto III, Scena III, vv. 473-477.

¹⁹⁷ A tal proposito sembra illuminante il seguente passo mutuato dal *Messaggero* tassiano: «Non suole, se ben tu ti ricordi, passar la natura da l'uno estremo a l'altro senza alcun mezzo: laonde tra le specie inferiori e superiori sono interposte quelle che partecipano de l'une e del'altre. Così la natura va ascendendo da le cose sensibili a le intelligibili quasi per gradi. La prima specie di cose sensibili che vi s'appresenta perché la consideriate sono i corpi semplici; ma da loro non passa la natura a' misti perfetti se non per mezzo de gli imperfetti mescolamenti. Imperfetti chiamo io quelli che di due elementi, perfetti quelli che di tutti sono composti: de' quali alcuni sono inanimati, altri animati. E il primo grado de gli animati è quello che ha l'anima vegetativa solamente, nel quale sono l'erbe e le piante; ma tra questi e gli animati è quello che hanno tutte le sentimenta si trovano però alcuni di dubbia natura, i quali par che partecipino de la natura de le piante e de gli animali, perciochè sono immobili come le piante e hanno il vivere e il nutrire e'l generare e, come gli animali, il senso del tatto: e tale è la spongia e alcune conchiglie che stanno affisse a gli scogli. Da questi fa passaggio la natura a gli animali che d'alcun senso sono privi, come è la talpe. Ma di quelli ch'hanno tutti i sensi, alcuni si muovono raccogliendosi e distendendosi, alcuni oltre procedono, sì ch'l moto de gli uni par quasi mezzo fra il non moversi e il movimento de gli altri. Ma ne l'uomo si congiunge quasi in un nodo de l'universo la natura mortale e l'immortale: perciochè egli ha il corpo mortale e l'anima immortale, la quale se immortale non fosse, in niuno altro soggetto si potrebbe congiungere l'una e l'altra natura» (Tasso, *Il Messaggero*, in *Dialoghi* a cura di B Basile, Mursia, Milano 1991, pp. 66-67).

mondana e ultramondana¹⁹⁸: stando all'Ariosti, l'amicizia funge da cerniera tra le due parti assolvendo al compito di mediatrice.¹⁹⁹

Ben è stupore ch'il cielo, in cui s'ammorza
ciascuna passion c'ha seggio in nui,
e 'l mondo qui, che more e si rinnova,
de tuo poter fan prova;
che sol per tua virtù questo e quel cielo
il proprio moto e 'l lume a parte a parte
amichevol comparte,
e per te gli elementi, il cald'e 'l gelo
e l'umid'han commune e 'l secco velo²⁰⁰.

La teoria di Ariosti si avvicina, altresì, al pensiero dei fisici pluralisti e in particolare alla filosofia di Anassagora. Per Anassagora all'origine il mondo era un tutto indistinto, un *migma* di tutti i semi che compongono le cose del mondo. Il *Nous* interviene a smuoverlo attraverso un moto vorticoso e rotatorio che dà inizio a un processo di separazione e differenziazione tra i vari semi. In Ariosti è il potere dell'amicizia a dare inizio all'opera di unione o separazione degli elementi misti, come i seguenti versi dimostrano:

Nè senza l'opra tua poriano ancora
essi a formar già tanti misti unirsi,
pur rintuzzando lor contrarie tempore
Oh come senza te selvaggio fora,
ermo ed inculto il mondo! e può ben dirsi
che tu sei ch'il suo bel sola contempre²⁰¹.

In ultimo, alla concezione elitaria dell'amicizia, già analizzata, si deve sottolineare, altresì, lo stretto legame tra amicizia e potere: quanto maggiore è il grado sociale dell'uomo, tanto maggiore in lui è la forza del suo

¹⁹⁸ Il termine è di Garin: «un'importanza particolare viene assunta dal concetto, caratteristicamente platonico del resto, di *metaxù*, di intermediario, che, comune a tutte le teorie impiantate su una visione dell'unità dinamica del mondo, ha sempre rappresentato il modo onde spiegare il ritorno dalla molteplicità all'unità» (E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, 1947, Bari, p. 115).

¹⁹⁹ Inoltre, sia nel componimento introduttivo di Alberti, sia nelle *Scene* di Leonardo Dati, l'Amicizia o scende tra gli uomini o rimane nell'Olimpo, per Ariosti, invece, essa è ubiqua: «ma benchè illustre sempre / e in ogni luogo tu celebre regni, / pur quando siedì negli umani petti / mostri tuo' grandi effetti» (*Sidonia* cit., p. 78, vv. 43-46).

²⁰⁰ Ariosti, *Sidonia*, vv. 28-36, pp. 77-78.

²⁰¹ Ivi, p. 78, vv. 37-42.

sentimento amicale: «ed allor più ch'avien ch'il seggio tegni [l'amicizia è il soggetto] / in quei, ch'a' scettri son proposti e a' regni»²⁰².

Su questo tema – elemento cardine delle teorie quattrocentesche sull'amicizia - Alberti, nel quarto dei *Libri della Famiglia*, pone l'accento sull'importanza di stringere relazioni con i 'signori e cittadini più ricchi'²⁰³. Tale concetto, strettamente connesso alla finalità di guadagno, innesca una spirale secondo cui «è solo la ricchezza a procurare amicizia, ma anche l'amicizia a generare ricchezza».²⁰⁴

Le suddette parole di Lionardo non possono trovare applicazione nella *Sidonia* ariostesca, dove il sentimento amicale è mosso esclusivamente da un concetto di utile coincidente esclusivamente con il bene dell'amico²⁰⁵.

In conclusione, Giannozzo, alla fine del Terzo dei *Libri della Famiglia*, pone una domanda cruciale: «se a me fosse troppo sconcio fare quanto chiedesse l'amico, perchè avessi io avere più caro più l'utile suo che il mio?». Per Alberti la risposta risiede nella natura degli uomini: essendo l'umanità «inclinata all'utile», è chiaro che gli amici devono trarre beneficio dalla relazione, ciascuno per propria parte, senza che il vantaggio dell'uno prevarichi sull'altro. Si tratta dunque di una necessità naturale per Alberti: «è come se Giannozzo applicasse la tesi di Lionardo a una situazione concreta, in cui non è la virtù a evitare che la ricerca dell'utile personale trasformi l'amicizia in un rapporto utilitaristico e strumentale, bensì la reciprocità degli interessi dei soggetti coinvolti nella relazione».²⁰⁶ Tali dinamiche si perdono sia nella *Sidonia* ariostesca²⁰⁷ sia, soprattutto, nel *Torrismondo*: in entrambi i casi l'utile-per-sè, come legge di natura, è bandito. Soprattutto nel

²⁰² *ivi*, vv. 47-48.

²⁰³ «Fuori di noi le cose atte a guadagnare sono poste sotto imperio della fortuna, come trovare tesauri ascosi, eredità, donazioni. alle quali cose sono dati uomini non pochi. Molti fanno suo esercizio acquistarsi amicizie dei signori, rendersi familiari a ricchi cittadini, solo sperando indi ricevere qualche parte di ricchezza, de quali si dirà a pieno in luogo suo» (Alberti, *Libri della famiglia*, cit., p. 176).

²⁰⁴ A. CERON, *L'amicizia civile e gli amici del principe: lo spazio politico dell'amicizia nel pensiero del Quattrocento*, Eum, 2011, p. 78.

²⁰⁵ In termini più generici, relativamente al tema del potere, il re Filosseno è veramente una nobile figura mossa esclusivamente dal solo intento moralistico. Forse alludendo a Torelli (autore del *Tancredi* e della *Merope*, anch'egli membro degli Innominati di Parma come Ariosti), nella lettera dedicatoria l'autore sembra assumere un atteggiamento polemico verso quelle tragedie (dilaganti nell'ultimo scorcio del Cinquecento) in cui la ragion di stato domina su tutto e la crudeltà e gli orrori sono messi in scena a discapito della finalità catartica e dell'insegnamento morale.

²⁰⁶ *ivi*, p. 96.

²⁰⁷ Si vedano, a mò d'esempio, i seguenti versi pronunciati da Illirio: «e 'n ciò non s'abbia cura / tanto a seguir quel, ch'a noi nocchia meno, quanto a far ch'Arideo ben chiaro veggia / qual sia la nostra fede» (*Sidonia*, III, II, vv. 160-172, p. 61).

Torrismondo, - come sarà esposto a breve - anteporre il bene dell'amico sopra ogni altro valore, si dimostra il principale motore che muove la *vis* tragica del re di Gothia.

3 FILIA E AMARTIA

3.1. FILIA E AMARTIA: SIDONIA.

Sulle amicizie tragiche Piccolomini nelle *Annotazioni* scrive:

Sarei di parere nondimeno più tosto, che per filantropia si dovesse intender certa amicabilità non elettiva, ma naturale, che hà posto la natura in un certo quasi congiungimento di tutti gli huomini. La qual amicabilità, ò humanità (per dir così) quantunque per molti accidenti si possa tuttavia far minore, com' à dir per ira, per odio, per invidia, per ambitione, ch' in noi s'esciti contra qualche persona, ò per sua scelleratezza, ò per ingiurie, ò danni, che ci habbia fatto, ò per qual si voglia altra causa, in modo che ci sia carissimo ogni castigo, ogni morte, & in somma, ogni male, che le venga, nientedimanco, non si vien' ella, come natural qualità impressa dalla natura in tutti, à estinguer mai totalmente²⁰⁸

Tasso postilla come segue: «L'humanità e la / Filantropia e [?] no(n) / si estingue to- / talmente mai / vedi alla 95»²⁰⁹

Il termine 'scelleratezza', riportato da Piccolomini, - termine chiave nella trattatistica cinquecentesca per indicare l'eroe tragico, caduto in errore non per caso ma volontariamente - ritorna con la stessa accezione anche nella *Sidonia*, dove il sentimento di Arideo per Illirio scema - si 'fa minore', per usare l'espressione di Piccolomini - per via della presunta offesa²¹⁰ subita:

E chi chiamo amico io? un che, posposta
ogni memoria delle molte prove,
ch'ha fatto del mio amor vero e costante,
e sprezzata la fede, ch'io avea in lui
[...]

²⁰⁸ Piccolomini, *Annotazioni*, cit. p. 192, 1-11, a commento di Arist. *Poet.* 53a 1-10. Cfr. anche

²⁰⁹ Tasso, *Postille...*cit., p. 345.

²¹⁰ Il termine offesa è ripetuto più volte da Arideo, nel dialogo con il servo dell'Atto IV, al fine di rimarcare il disprezzo ("sprezzato") per il *foedus* amicale violato: «Ma quindi *offesa* ancor verrà a mio padre: / e venga; anco io da lui pretendo *offesa*, / e *offesa* tal che di maggior non temo. / E s'ei chiamerà da me *sprezzato*, / *sprezzato*, anch'io da lui mi chiamo» (ivi, vv284-288). L'intero passo (vv. 272-294) è ricco di figure retoriche del parallelismo: *simpleche* (sia differita la vendetta / [...] vendetta tal...) *epanalessi* (...e uno, che come amico / [...] mi provi amico) e *anadiplosi* (nei casi riportati per i termini 'offesa' e 'sprezzato').

con così atroce ingiuria ora m'offende?
 Oh disleale Illirio, oh ingrato! E ingrato
 con cui più grato esser dovevi; accresce
 molto la tua perfidia il merto mio:
 merto, onde tu doveria essermi avinto
 quanto pagar può la tua vita stessa.
 Così il valor de l'amicizia intendi?
 così osservi sue leggi? E con qual modo
 di difender presumi opra sì iniqua?
 dirai che forza altrui vi t'abbia indotto
 (nè d'altro manto già coprir tu puoi
 la tua *scelerità*);
 [...]
 Disleal, perfido Illirio,
 rimanti finchè la mia offesa i' possa
 e l'amicizia violata insieme
 a pieno vendicar²¹¹

Illirio è definito, dunque, 'scellerato' per un'azione concreta (presunta da Arideo) e premeditata. La 'scellerità' di cui si macchia Arideo, invece, coinvolge soprattutto il campo dei sentimenti, dove, per il predominare degli affetti, come l'ira, la vendetta e il timore, la mente si perde e vacilla²¹².

Come già evidenziato altrove, l'ammonimento a 'temprar gli affetti' è il vero *Leitmotiv* della *Sidonia*. Gli affetti, infatti, se non ben calibrati rischiano di ottenebrare la mente facendo precipitare l'eroe tragico nell'errore.

Come già analizzato, nella *Sidonia* è ricorrente l'impiego del verbo 'temprare' e della locuzione 'temprare gli affetti'. Un esempio è rappresentato dal coro finale, a chiusura del Quinto Atto, vero manifesto poetico e sintesi dell'idea di catarsi tragica per Ariosti:

Ahi, come scote e turba
 la tempesta de' sensi

²¹¹ Ariosti, *Sidonia*, Atto IV, svena III, vv. 209-226 e 290-294.

²¹² Il predominare del timore sugli altri affetti è causa di squilibrio per Arideo la cui mente, per eccesso di timore, vacilla: «Spesso al cader del sole aura soave / nacque, che poscia in fero vento crebbe, / più salendo la notte; e così a punto / fanno i pensieri umani. E più là, dove / notte ria di timor la cara luce / de la presente n'invole, un picciol moto / desta debil pensier, che poi crescendo / sovra l'anima freme e tutte turba / l'altre più lievi cure. Ahi troppo pronta, / la nostra mente, a fermarti in quel che spiace» (Ariosti, *Sidonia*, III, I, vv. 1-10, p. 56). L'invocazione alla mente è frequente nella *Sidonia*, dove i personaggi cercano invano di riportare all'ordine gli affetti 'squilibrati'. Si vedano, a mò d'esempio, le seguenti parole pronunciate da Illirio: «Ma poi ch'alcuna speme / di ben più non m'avanza, o mente mia, / mente più ch'altra trista, alcuna strada / trovar bisogna onde da un tanto male / fuggir possiamo» (ivi, III, II, vv. 165-169).

di nostra umanitate il cheto mare!
 quanto l'umana turba,
 ch'or si misera appare,
 senza lor fora ognor tranquilla e queta!
 Non per altro è si lieta
 de le beate menti
 la vita là tra que' be' giri ardenti,
 se non perchè lontane
 son da le nostre passioni umane.
*Quetiam i moti interni,
 da noi l'ire e gli amor vadano in bando,
 ch'ancor ne' corpi involti,
 quasi emulando agli intelletti eterni,
 d'ogni affanno vivorem liberi e sciolti.*

Come per Piccolomini²¹³, anche per Ariosti la purgazione degli affetti non coincide con la loro completa estirpazione, in opposizione a quanti – come Maggi, Vettori e in parte il Robortello- si allineavano al concetto stoico della tranquillità dell'animo inteso come totale rimozione delle passioni.

I versi “quetiam i moti interni, / da noi l'ire e gli amor vadano in bando” e il vivere liberi e sciolti dagli affanni, quasi emuli degli “intelletti eterni”, rappresentano certo la prova di un allineamento di Ariosti al pensiero peripatetico, più che a quello stoico: la tranquillità dell'animo può essere raggiunta non attraverso l'estirpazione degli affetti (in linea con lo stoicismo) ma attraverso il mantenimento degli affetti, seppure “entro ai confini loro²¹⁴”, ovvero moderati e temperati, siano essi negativi (come l'ira) o positivi (come l'amore).

Che Ariosti prosegua chiaramente su quest'interpretazione della catarsi tragica è confermato da evidenti riscontri.

Sull'insorgere del timore “mal temprato” che offusca la mente e conduce alla “scellerità”, sia Arideo sia Illirio ne tratteggiano la fenomenologia²¹⁵. Inoltre, nell'invocazione alla spada (definita attraverso sineddoche), Arideo – consapevole di essere l'unico colpevole di tutta la

²¹³ Cfr. Piccolomini, *Annotazioni*, p. 102. Il problema è stato già affrontato. Cfr. Prima Sezione, “La teoria degli affetti”.

²¹⁴ *ivi*, p. 101.

²¹⁵ Per quanto concerne Arideo, cfr. nota 212. Illirio, dal canto suo, descrive la fenomenologia del turbamento nel seguente modo: «qualor turbato è un animo sospeso / di qualche fatto irresoluto pende, / per lieve impulso ad ogni parte inclina. / E ben io l'ho provato in me, che volta / oggi e rivolta or qua or là la mente / ho più volte; ma alfin, lasso, ma alfine / m'appresi a quel, ch'io pur fuggir dovea» (*ivi*, IV, IV, vv. 313-319, p. 89). Il desiderio maggiore di Illirio risiede nella tranquillità della mente, lontano dal turbinio delle passioni che agitano e arrecano angustie («queta però restaria in me la mente», *ivi*, p. 90, v. 340).

vicenda tragica («ciò che di fallo è in questo fatto, tutto / è mio fallo e mia colpa») – giustifica il suo grave errore come diretta conseguenza dell'eccesso delle passioni mal temperate, e in particolare dell'ira:

Ferro, ch'un sì fedele
amico oggi mi toglia
[...]
da questo petto or dei
trar tu l'umor, ch'ogni mia macchia lave.
E tu mio caro amico,
s'ei ferendo il tuo petto
m'acquistò l'odio tuo,
or il tuo amor m'acquisti
ferendo il petto mio.
ciò che di fallo è in questo fatto, tutto
è mio fallo e mia colpa
che troppo io mi lasciai in preda a l'ira²¹⁶

Per concludere, il monito a temperar gli affetti, già analizzato attraverso le parole del Coro, è altresì rimarcato dal re Filosseno («pur impor fin bisogna / ai dolorosi affetti / e fin ancor si dovria imporre al pianto»²¹⁷) esempio paradigmatico di sovrano 'temperato', come lo stesso Ariosti nella lettera dedicatoria agli Innominati di Parma afferma a chiare lettere:

Già non mi vant'io d'aver osservate tutti questi avvertimenti nella mia presente tragedia, ma ben mi compiacerò d'aver spezzata la ragion di stato per far ch'il costume del mio Filosseno abbia apparenza di bontà. Nè di questo dovran biasimarmi i facitori dell'opinion che tiene, per quello che scrive Aristotele nella definizione della tragedia, ch'il fine del poeta sia di giovar dilettaudo, non di dilettao giovando. Nè, senza espresso pericolo di nocere con l'esempio ai buoni costumi, io potea far altrimenti poichè questa ragion di stato, alfine, è per lo più fondata sull'ingiustizia, tutto che si nomini ragione, nè si propone altro fine che l'utile o sia poi congiunto o scompagnato dall'onesto²¹⁸

²¹⁶ Ivi, IV, I, vv. 206- 227, p. 102 (il corsivo è mio).

²¹⁷ Ivi, V, IV, 581-583, p. 113.

²¹⁸ Lettera dedicatoria in Ariosti, *Sidonia*, cit., p. 18.

3.2. «MI PIACQUE DIVENIR DISLEAL PER TROPPIA FEDE». *GERMONDO-TORRISMONDO O DELL'ANTICLASSICISMO TASSIANO*

Limitatamente al tema dell'etica amicale, oggetto della presente indagine, il *Torrismondo* spezza i legami con la tradizione classica approdando a nuovi esiti che contrastano non soltanto con la teorizzazione tradizionale (costruita soprattutto sul *De amicitia* ciceroniano e sull'*Etica Nicomachea* aristotelica), ma anche con gli esiti stessi ai quali Tasso perviene nel *Manso*, composto solo qualche anno più tardi la pubblicazione definitiva del *Torrismondo*.

Procedendo per gradi, il seguente passo, mutuato dal *De amicitia*, costituisce un esempio emblematico della non negoziabilità, almeno per il pensiero classico, di alcuni valori assoluti (la *virtus*, l'integrità etica di un carattere integerrimo):

Nulla est igitur excusatio peccati, si amici causa peccaveris; nam cum conciliatrix amicitiae virtutis opinio fuerit, difficile est amicitiam manere, si a virtute defeceris²¹⁹

Parafrasando Cicerone, il *foedus* amicale non è sufficiente a eliminare o ad attenuare la colpa a seguito di un comportamento scorretto, anzi, una volta disertata la virtù, esso si spezza rendendo difficile che l'amicizia perduri. Più oltre, Cicerone rincara la dose con una lunga domanda retorica che si conclude con il lapidario apoteigma: «aeque autem nefas sit tale aliquid et facere rogatum et rogare²²⁰».

Stando all'assunto classico, sotto l'ègida dell'amicizia, non è mai lecito per l'uomo virtuoso né compiere né chiedere che sia eseguito un atto contrario a virtù. Nelle tragedie sinora analizzate il termine *filia* non entra mai in collisione con i valori dell'onore e della virtù. Pertanto, dall'indagine contrastiva sinora effettuata, si può asserire con ogni verosimiglianza che il punto di svolta che rende il *Torrismondo* un *unicum* nel genere è la teoria per cui tutto si perdona e si giustifica in nome dell'amicizia, anche ciò che oggettivamente appare disonesto.

²¹⁹ Cicerone, *Laelius de amicitia / Laelius die Freundschaft*, München, Heimeran, 1980, XI, § 37, pp. 48-50. Come ha già sapientemente dimostrato Gigliucci, anche nell'*Etica Nicomachea* si legge che è proprio dei buoni non commettere degli errori e soprattutto «non permettere agli amici di commetterne» (*Eth. Nic.* VIII, 10, 1159b). Su questo si oppone Aulio Gellio, che, contro Cicerone stabilisce limiti più "morbidi" su «quando possa darsi la *declinatio* dalla retta via e quale grado di *voluntatis amici iniquitas* può essere seguito» concludendo che la varietà di circostanze è tale da renderne impossibile una casistica valida per tutti. (cfr. R. GIGLIUCCI, *Giù verso l'alto, luoghi e dintorni tassiani*, Vecchiarelli editore, 2004, pp. 115-116).

²²⁰ Cicerone, *Laelius de amicitia...*, cit., § 39, p. 50

In conclusione, Torrismondo è doppiamente colpevole, perchè, come afferma Gigliucci²²¹ sembra essersi macchiato non di una ma di ben due colpe o, più tragicamente, mezze colpe, di cui l'una è documentabilissima («ha ecceduto nel commettere un'ingiustizia, un'azione scorretta per l'amico, cioè offendere una donna ingannandola e alla fine provocandone il suicidio»²²²), l'altra solo ipotizzabile («ha peccato contro la stessa amicizia con la A maiuscola, assimilabile all'amore celeste, avendo ceduto all'amore carnale con una donna»²²³). Il primo punto, ovvero quello che ho definito come elemento anticlassico (Germondo, in nome dell'amicizia spinge l'amico a compiere un atto deplorabile ai danni di Alvida e di suo padre Araldo) è giustificato da Torrismondo (parlando al Consigliero) come diretta risposta a un sentimento ritenuto superiore ad ogni altro valore e principio. Il concetto è rimarcato anche retoricamente attraverso il ricorso all'epifora:

Io, se ben conoscea che questo inganno
irritati gli sdegni e forse l'arme
incontra me de la Norvegia avrebbe,
estimai ch'ove è scritto, ove s'intenda
d'onorata amicizia il caro nome,
quel che meno per sè parrebbe onesto
acquisti d'onestà quasi sembianti;
e se ragion mai violar si debbe,
*sol per l'amico violar si debbe*²²⁴

La conclusione di questo ragionamento non lascia spazio a dubbi. Infatti, per quanto concerne il concetto classico (di matrice ciceroniana e aristotelica) della superiorità della virtù sull'amicizia, Tasso supera anche le teorie più "morbide" a riguardo: le teorie di Aulo Gellio e Teofrasto, secondo le quali si può accettare di subire *parva et tenuis vel turpitudine vel infamia*, se ciò arreca vantaggio all'amico²²⁵. Non è, infatti, né *parva* nè *tenuis* la turpitudine o l'infamia di cui si macchia Torrismondo in nome dell'amicizia e ai danni del re di Norvegia (Araldo):

E posposi al piacer del caro amico
l'altrui pace e la mia, tanto mi piacque
divenir disleal per troppa fede
[...]

²²¹ cfr. Gigliucci, *Giù verso l'alto, luoghi e dintorni tassiani*, cit., pp. 115-125.

²²² *ivi*, p. 115.

²²³ *ivi*, p. 119.

²²⁴ Tasso, *Torrismondo*, cit., I, III, vv. 454-462.

²²⁵ Cfr., Gigliucci, *Giu verso l'alto...*, cit., p. 116.

Ei [Araldo] gradì la venuta e le proposte,
e congiunse a la mia la real destra,
ed a me diede e ricevè la fede,
*ch'io di non osservar prefisso avea*²²⁶.

Da notare come la descrizione del gesto delle mani dei due sovrani, congiunte in segno di fedeltà reciproca, è volta a enfatizzare la slealtà di Torrismondo che disonora premeditatamente i principi più elementari dell'etica cavalleresca. Il passaggio alla seconda colpa (questa volta ai danni di Germondo) è da intendersi come legge del contrappasso²²⁷: Torrismondo ha peccato in nome dell'amicizia e per questo è indotto a compiere un atto contrario all'amicizia stessa.

A questo punto, non è incidentale osservare che, nell'indicare il passaggio dall'una colpa (per l'amico) all'altra (contro l'amico), Verdino abbia messo in gioco il conflitto tra diversi principi cavallereschi destinati ad entrare in rotta di collisione:

L'esibizione di più conflitti cavallereschi (fedeltà-onore, dapprima, poi amore-amicizia) in un'azione è esempio di una voluta complessità, dove quello che più importa è l'inesorabile legge di antitesi e contrappassi, di cui già ci avverte stilisticamente l'antitesi: la "troppa fede" con slealtà deliberata e razionale si rovescia in nuova slealtà (verso Germondo) prodotta dall'irrazionalità dell'amore²²⁸

Verdino sulla stessa linea di Gigliucci concorda sul fatto che il "furtivum amorem" dei due fratelli «nella sostanza è una squallida vicenda boccacesca (tradire l'amico con la sua donna) e anche il patto d'amicizia tra i due sovrani nordici ha l'esito di un inganno o beffa per la conquista di Alvida, azione

²²⁶ Tasso, *Torrismondo*, cit., I, III, vv. 464-476.

²²⁷ Mi riferisco al 'fole amor', descritto dallo stesso re dei Goti nel lungo episodio della tempesta con evidenti richiami, com'è noto, all'*Inferno* dantesco e, in particolare, all'episodio di Paolo e Francesca. Cfr. ivi, I, III. Il v. 564 rimanda a *Inferno*, V, v.132; nel *Galealto*, inoltre, il v. 515 rimanda a *Inferno*, V, v. 136.

²²⁸ S. VERDINO, *Il re Torrismondo*, Edizioni dell'orso, Alessandria 2007, p. 66, n. 30. Interessante l'osservazione del Verdino, secondo cui rispetto alle versioni più ricorrenti del tema amicale (si pensi a Ruggiero, Leone e Bradamante nel *Furioso*, o Girone, Telesilla e Danaino nel *Girone il cortese* di Alamanni, nominati da Tasso per via delle particolari dinamiche amicali, in *Discorso del poema eroico...*, cit., II, p. 14) nel *Torrismondo* «Tasso declina il tema in modo decisamente introverso, riscrivendo a ben vedere in parte la leggenda tristianiana, colpevolizzandola. Vi riprende il matrimonio per procura, il viaggio marino con lo scatenamento della passione, la indefettibile amicizia del terzo (là re Marco, qui Germondo), ad accrescere il sentimento di colpevolezza e a rendere implosivo e non esplosivo il conflitto» (ivi, p. 67).

quanto mai poco cavalleresca, tanto che Gigliucci ha inteso una componente di parodia tragica di elementi comici in questa tragedia»²²⁹.

Tale conclusione appare pacifica e del tutto condivisibile e rappresenta certo un originale passo in avanti rispetto alle teorie meno azzardate del Renda che, a circa un secolo di distanza, è stato il primo a porre l'accento sul tema della presente indagine, limitandolo al solo conflitto "amore-amicizia"²³⁰. Secondo Renda, alla tragicità derivante dalla ferocia dei caratteri e degli intrecci del teatro di Giraldo, Tasso oppone una nuova tragicità promanante dall'urto delle passioni in uno stesso o in parecchi personaggi, al fine di creare un contrasto drammatico tra amore e amicizia, che:

come perno di un'azione tragica che da esso soltanto tragga il suo svolgimento, reso intenso dall'ardore potentemente realistico di una passione femminile, determinante altresì di una catastrofe prima psicologica che materiale, costituisce una bella novità nel teatro del secolo, che noi ci lusinghiamo di averla per primi posta in completo rilievo²³¹.

Passando ai riferimenti intertestuali, per Renda il suddetto contrasto tra amore e amicizia non è riconducibile ad alcuna fonte, né romanzesca, né novellistica e neppure tratta dai classici. Le teorie più moderne, invece, riconducono tale contrasto al ciclo bretone. Sulle possibili influenze del ciclo bretone nell'immaginario tassiano, Raimondi è stato il primo ad aver individuato un probabile riferimento a Lancillotto e Ginevra nelle parole che il Forestiero Napolitano pronuncia nel finale del dialogo *Il Beltramo ovvero della cortesia*²³². Limitatamente al genere tragico, Scarpati, trattando delle

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Non è incidentale osservare come, nell'atto IV, dopo la proposta da parte del consigliere di sposare Rosmonda in luogo di Alvida, seppure con evidente turbamento, Germondo a chiare lettere proclama la superiorità dell'amicizia sull'amore: « Primo sono in amare. Amai l'amico, / di valor primo e 'n riamar secondo [...] Vera amicizia dunque il mar sonante / mi faccia, o queto, il ciel sereno, o fosco; / e di ferro m'avolga e mi cirondi, / e mi tinga in sanguigno i monti e l'onde, / se così vuole, o 'l sangue asciughi e terga, /e mi scinga la spada al fianco inerme. / Vera amicizia ancor mi faccia amante, /e se le par, marito; e tutte estingua / d'Amore e d'Imeneo le faci ardenti, / o di Marte le fiamme e 'l foco accresca.» (*Torrismondo*, IV, I, vv. 2136-2144).

²³¹ U. RENDA, *Il Torrismondo di Tasso e la tecnica tragica del nel Cinquecento*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», 196, p. 248.

²³² «Però ne le corti perfettissime, come che non si nieghi a gentil cavaliere l'esser mezzano fra l'amico e la donna amata, sarà a miglior fine e a più laudevole che di furtivo abbracciamento e d'adulterio: a fin, dico, di matrimonio o di quella modesta conversazione che ne le nobilissime corti non suol esser negata, per la quale molte volte gli animi valorosi si congiungono in una onorata amicizia» (Tasso *Dialoghi*, a cura di Raimondi, Firenze Sansoni, II, 1958, p. 128). Cfr., Scarpati, *Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 107. Anche Gigliucci riporta lo stesso passo mutuato dal *Beltramo*, mettendolo in relazione al tradimento di Torrismondo

numerose fonti che irrobustiscono la *vis* tragica del *Torrismondo* (elementi seneco-giraldiani, elementi danteschi, petrarcheschi, ovidiani, suggestioni tratte dall'*Historia de gentibus septentrionalibus* di Olao Magno), afferma che «non è improprio pensare che al di sotto di Olao dapprima riemergesse Tristano»²³³: se la patina norvegese è, infatti, mutuata, com'è noto, da Olao (con un *plot* su una principessa a nome Alvida avvicicabile alle vicende che muovono la tragedia tassiana²³⁴), d'altro canto non v'è traccia né nell' *Historia* suddetta né nell' *Historia de omnibus gothorum sueonumque regibus* di Giovanni Magno, del tema della "fole amor" presente, invece, nel ciclo bretone e nella vicenda di Tristano e Isotta in particolare²³⁵:

Considerata come nucleo tragico, la storia dell'amore infelice e proibito di Tristano non tardava peraltro a manifestare la fragilità drammatica del suo *pattern*, risalendo la 'fole amor' di Tristano e Isotta all'azione del filtro inavvertitamente assunto. Chi aveva elaborato il nucleo leggendario aveva esorcizzato l'odiosità della colpa spostando su un agente esterno la scaturigine e la causalità dell'atto colpevole²³⁶

La tesi suddetta, in effetti, non è confermata da alcun riscontro specifico. Infatti, Tasso, né nelle lettere, né in altro luogo, fa cenno di avere attinto dalla storia di Tristano contestualmente alla gestazione del *Torrismondo*. In effetti, anche sul particolare della spada, riportato da Alvida²³⁷, sembra impossibile stabilire se esso rappresenti una spia tristaniana²³⁸ oppure se sia un

e senza fare riferimento al probabile legame con la storia di Lancillotto e Ginevra (cfr. Gigliucci, *Giu verso l'alto...*, cit. p. 119).

²³³ Scarpati, *Tasso i classici e i moderni...*, cit., p. 114. Altrove rimarca il concetto: «è indubitabile, peraltro, che il germe della *fabula* del *Torrismondo* consista nell'acquisto della donna che dovrà essere moglie d'un altro, in analogia singolare con l'acquisto di Isotta la bionda che in Irlanda Tristano opera a por di re Marco di Cornovaglia» (ivi, p. 106).

²³⁴ Non indugio su questo punto, vista la notorietà della vicenda. Rimando al noto saggio di J. GOUDET, *Johannes Olaus Magnus et l'intrigue de "Il Torrismondo"*, in «Revue des études italiennes», XII, 1966, pp. 61-67.

²³⁵ Sulle più famose ricorrenze di personaggi mutuati dal ciclo bretone nella letteratura italiana cfr. Petrarca, *Trionfo d'amore*, vv. 79-84: «Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agogni. / Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti, e la coppia d'Arimino che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti»; Dante, *Inferno*, v. 67 e *Fiore* CXLIV, v. 7, Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXII, specialmente 89, vv. 1-2: «Tristano, ancor che lei molto non prezza, / Né prezzar, fuor ch'Isotta, altra potrebbe».

²³⁶ Scarpati, *Tasso i classici e i moderni...*, cit., p. 115.

²³⁷ «Lassa, ch'in van ciò bramo, e 'n van l'attendo / né mi bisogna ancor pungente ferro, / che nel letto divida i nostri amori / e i soverchi dilette» (Tasso, *Torrismondo*, cit., I, I, vv. 158-161).

²³⁸ Dopo le nozze tra Isotta e Re Carlo e dopo che quest'ultimo scopre che la moglie lo tradisce con Tristano, scaccia entrambi dal suo regno dopo averli pubblicamente accusati davanti a

particolare mutuato dall'*Historia* di Olo Magno²³⁹. In entrambi i casi, infatti, la spada è simbolo della 'pudicizia' delle donne nordiche che dopo le nozze non vogliono ancora congiungersi carnalmente col marito.

In conclusione, concordiamo col Renda nel dire che tutte le numerose fonti che hanno ispirato Tasso appaiono come una congerie «fusa in una mirabile unità psicologica».²⁴⁰

Se, da quanto dimostrato, appare evidente che Renda sia stato il primo a mettere in rilievo il contrasto tra amore e amicizia, Grosser, dal canto suo, può vantare lo stesso primato nell'individuazione del contrasto, ben più importante, tra amicizia e onore:

Forse si dovrebbe prendere in considerazione, ponendolo in una posizione di giusto rilievo, anche il conflitto tra amicizia e onore, o, se si vuole, fra la lealtà (poi infranta) verso l'amico e la slealtà (poi fatalmente pagata col prezzo di una passione devastante) verso la donna, che certo è l'immanentistico motore primo di tutto l'intreccio, anche se apparentemente non il motivo tragico per eccellenza²⁴¹

A ragione, Grosser individua nell'opacità del senso morale del re di Gothia il vero motore del tragico. Con il *Torrismondo*, infatti, si compie un originale passo in avanti rispetto alla tradizionale concezione dell'*hamartia*: la tragedia non è più "rappresentazione di un'azione" ma "rappresentazione di un sentimento" e per dirla con Grosser, questo nuovo concetto di "azione tragica" può verificarsi:

tutta la corte. I due trovano rifugio in una stupenda grotta nel cuore della foresta, con pavimento di marmo verde e un letto di cristallo. Re Carlo li trova e alla vista della spada sul letto tra i due creduti amanti, interpreta il gesto come un segno di innocenza e di castità. Per questa ragione riammette la moglie a corte, assieme a Tristano.

²³⁹ «Continentia coniugalis: Adeo casta celebritate oculos ubique, etiam a licitis, refrenabant. Mira etiam & pertinax Aquilonarium foeminaru suae pudicitiae custodia, ut etiam admissio honesto coniugio, certis temporibus refrenent amplexus, ea scilicet constantia, ut in toto interpositione districti gladii mutuu sibi coarcent congressum, veluti Saxo de quada Thira regis Anglie filia meminit, et insuper de singulari castitate multaru virginu illius aevi» (Olo Magno, *Historia de gentibus Septentrionalibus Anteuerpiae*, apud Ioannem Bellerum, sub insigni Falconis, 1562. Libro XIV, cap II (*De pudico virginum ornatu, & rigore pudicitiae*: § 2 *Continentia coniugalis*) p. 123.

²⁴⁰ Renda, *Il Torrismondo di Tasso...*, cit., p. 248.

²⁴¹ H. GROSSER, *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*. Franco Cosimo Panini, Modena, 2004, p. 83.

Solo in un'accezione moderna della tragedia, in cui ai colpi esterni del fato si sostituisce l'intricato viluppo dell'interiorità e l'etica della responsabilità individuale²⁴².

Questo modo di concepire la tragedia contrasta con la teoria speroniana dell'*impeto fatale*. Nella *Canace*, infatti, Deiopea parla di una *celeste forza* a giustificazione dell'operato dei figli:

Ma quel vero intelletto, che dal cielo
alla mente materna
mostra in sogno il mio error sotto alcun velo,
sa ben che 'l mio peccato
non malizia mortale
ma fu celeste forza,
che ogni nostra virtù vince ed ammorza²⁴³

Così, anche Macareo esprime un concetto simile quando esclama:

spinse alle mie membra
non propria elezione
*ma uno impeto fatal*²⁴⁴.

Maslanka-Soro rassomiglia l'*impeto fatale* speroniano alla concezione della colpa intesa come forza oscura e incontrastabile, la quale, agendo all'interno del cuore umano, 'costringe' ad agire in modo predeterminato²⁴⁵. Nell'antica convinzione greca, invece, l'errore è sempre (o quasi) di valutazione o di giudizio: Edipo ignora la verità e pecca per ignoranza. A metà strada, nell'*Edipo* senecano, il concetto di *fatis agimur* («Fatis agimur: cedite fatis»²⁴⁶) è assimilabile a una forza esterna all'eroe tragico alla quale si è destinati a soccombere.

Tirando le somme, il primo errore di Torrismondo risponde a un concetto moderno di *hamartia* (concetto anti-aristotelico e, più in generale, anticlassico): l'azione "sleale" e scellerata ai danni di Aldano, compiuta non per errore o per ignoranza del vero (come Aristotele e, in generale le tragedie

²⁴² Grosser, *La felicità del comporre...*, cit., p. 83.

²⁴³ Sperone, *Canace e scritti in suo difesa*, cit., Atto II, vv. 256-262.

²⁴⁴ *ivi*, Atto II, vv. 280-282.

²⁴⁵ Cfr., MASLANKA SORO, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXVIII, 3, (2010), p. 42.

²⁴⁶ «Dal destino noi veniamo spinti: cedete al destino! inquietanti preoccupazioni non sono in grado di mutare le fila tessute dal fuso delle Parche, quali sono state stabilite» (Seneca, *Edipo re*, vv. 980 ss.).

greche insegnano) ma consapevolmente e con la sola attenuante dell'aver agito in nome dell'amicizia (altro concetto anticlassico, perchè contrario alle teorie espresse nell'*Etica Nicomachea* e nel *Lelius* ciceroniano). Questo primo errore, per contrappasso conduce a un altro errore, questa volta rispondente ai dettami classici e aristotelici: nell'episodio della "tempesta" Torrismondo commette un errore per ignoranza del vero. Stando a Mastrocola²⁴⁷, nel suddetto episodio ci sarebbe un tentativo di conciliazione tra la teoria dell'*impeto fatale* di Speroni (il personaggio agisce per volontà interna e naturale che non può contrastare)²⁴⁸ e il 'modello-edipo' (come Edipo anche il personaggio tassiano cade in errore per ignoranza del vero): l'«impensata colpa»²⁴⁹ di Torrismondo è maggiormente rimarcata nel *Galealto*, dove il termine 'scellerità' compare esplicitamente²⁵⁰. Il suddetto termine, sul quale torneremo a breve per una più ampia analisi, è debitamente espunto nella versione finale.

²⁴⁷ Cfr. Mastrocola, *Tasso e la teoria della tragedia*, p. 285.

²⁴⁸ A rigore bisogna chiarire il fatto che l'*impeto fatale* è l'unico contatto che lega *Torrismondo* alla *Canace* speroniana. Come afferma Guglielminetti «occorre però affermare con pari chiarezza che il Tasso non si schiera fra quanti approvano incondizionatamente il modo tenuto dallo Speroni nel rappresentare l'incesto tra i fratelli» (Guglielminetti, *Introduzione al Torrismondo*, cit., p. XXXII).

²⁴⁹ « Ahi lasso, allor per impensata colpa / ruppi la fede, e violai d'onore / e d'amicizia le severe leggi. / Contaminato di novello oltraggio, / traditor fatto di fedel amico, / anzi nemico divenuto amando» (*Torrismondo*, vv. 568-574).

²⁵⁰ «Allor ruppi la fede, allor d'onore / e d'amicizia violai le leggi. Allor, di scelleraggine me stesso / contaminando, traditor mi feci»

3.3. TORRISMOMDO E GERMONDO E IL CONCETTO DI SCHELLERATEZZA

Le persone adunque d'alto grado (le quali sono mezze tra i buoni e gli scellerati) destano maravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. E questa giustizia, mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia²⁵¹.

Lo scotto pagato dal re di Gothia per le colpe commesse s'identifica più nei rimorsi di coscienza per i valori traditi che nell'atto estremo del suicidio. Lo stesso Torrismondo, roso da mille *vermi di penitenza*²⁵², dipinge se stesso come «fero mostro odioso», «esempio infame / di mancamento e di vergogna estrema»²⁵³. Se nella *Sidonia* lo scontro tra Illirio e Arideo avviene sia fisicamente sia verbalmente, nella tragedia tassiana, invece, è solo immaginato: dopo l'invocazione alle Furie²⁵⁴, in un crescendo di furore, il re di Gothia è indotto a immaginare - in un veloce giro di versi - l'ira di Germondo. Questa "visione" colpisce per prima la sfera visiva («ivi mi s'offre in spaventosa faccia / il mio tradito amico») e poi quella uditiva, dove il crescere dell'intensità tonale (*accuse, querele, lamenti*) è connesso, in stridente contrasto, all'*accumulatio* dei meriti e delle prove di fedeltà di Galealto per l'amico:

odo l'accuse
e le giuste querele, odo i lamenti,
l'amor suo, la costanza, ad uno ad uno
tanti merti, tante opre, e tante prove
che fatte egli ha d'inviolabil fede²⁵⁵.

Come afferma Bigazzi, nel *Torrismondo* «si apre una terra incognita, nella quale tutto è incerto, persino l'ultima risorsa dei paladini, la riconquista dell'onore per mezzo della morte».²⁵⁶ Il suicidio, infatti, non può lavare la colpa commessa ai danni di Germondo («io medesimo la pena e la vendetta /

²⁵¹ G. B. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, cit., p. 182.

²⁵² Tasso, *Torrismondo*, I, III, v. 576.

²⁵³ Galealto I, II, vv. 530-531. Versi più incisivi del corrispettivo e ossimorico «traditor fatto di fedel amico / anzi nemico divenuto amando».

²⁵⁴ «o Furie, o dire, o mie / debite pene» (Tasso, *Torrismondo*, I, III, v. 579-580).

²⁵⁵ *ivi*, vv. 588-591.

²⁵⁶ R. BIGAZZI, di *La dibattuta storia di Torrismondo*, in «Modern Languages notes», XCVIII, n. 1, 1983, p. 75.

farei del caro amico e di me stesso, / l'onta sua rimuovendo e la mia colpa»²⁵⁷).

Il *topos* del "bel morire" (variamente indagato attraverso l'*Antigone*, l'*Oreste* e la *Sidonia*) principio cardine del legame amicale e fondamento per eccellenza dell'eroismo salvifico, si spegne nelle parole «se rimuover si può commesso fallo»²⁵⁸. Quest'ultimo verso, come afferma Bigazzi, è assente nel *Galealto* a riprova di una minore complessità del primo abbozzo: nel *Galealto*, infatti, non esiste ancora il "fallo" insanabile di Torrismondo²⁵⁹ e l'intera tragedia incompiuta è più semplicemente incentrata sulla dicotomia, propria della cultura cortese, Onore-Amore.²⁶⁰

In conclusione, come già analizzato attraverso il coro finale dell'Atto Terzo della *Sidonia*, Ariosti si fa portavoce di una concezione elitaria dell'amicizia secondo la quale i sentimenti più elevati albergano esclusivamente nel cuore dei più nobili. Al volgo appartengono, invece, i sentimenti più meschini. Lo stesso concetto è ripreso dalle parole del Consigliero, nell'intento di lenire i sensi di colpa che agitano Torrismondo:

Signor, tanto ogni mal più grave è sempre,
quanto è in più nobil parte
[...]
E però questo error, che posto in libra
per sé non fora di soverchio pondo,
e saria forse lieve in uom del volgo
ed in quelle amicizie al mondo usate,
ov'è l'util misura angusta e scarsa,
od in quell'altre che 'l diletto accoppia,
molto (ch'io già negar no 'l voglio o posso)
in animo gentil grave diventa,
tra grandezza di scettri e di corone,
e tra 'l rigor di quelle sante leggi,
che la vera amicizia altrui prescrisse²⁶¹.

²⁵⁷ Tasso, *Torrismondo*, I, III, vv. 605-607.

²⁵⁸ *ivi*, v. 608.

²⁵⁹ È interessante la riflessione di Bigazzi sulla "tragedia non finita": nel *Galealto* il re di Norvegia non descrive il momento della deflorazione di Alvida con trasporto emotivo. Questo fatto giocoforza lo decolpevolizza: «il re dice di avere peccato nel corpo, e questo fa supporre che lo scioglimento potesse incentrarsi sulla morte 'fisica' di Galealto suicida, ma non senza il riscatto dello spirito 'innocente' e quindi dell'onore». (Bigazzi, *La dibattuta storia di Torrismondo...*, p. 75).

²⁶⁰ Cfr., *ivi*, p. 76, nota 16.

²⁶¹ *Ivi*, vv. 610-628.

I presupposti da cui parte il ragionamento del Consigliero è cinico e pretestuoso: il castigo per un peccato commesso varia al variare del grado sociale di chi se ne macchia. Sofisma su sofisma si tratteggia uno spaccato delle "società di gentiluomini²⁶²" i cui valori entrano inesorabilmente in crisi: l'"error di cavalier, di re, d'amico", commesso contro un altro cavaliere, deve chiamarsi semplice errore, o peccato o colpa o 'impetuoso affetto' di 'cieco e folle amor' ma «nome di sceleraggine ei non merta». ²⁶³

Lunge per Dio, signor, sia lunge e sevro
da questa opra e da voi titolo indegno.
Non soggiacete a non dovuto incarco:
che s'uom non dee di falsa laude ornarsi,
non dee gravarsi ancor di falso biasmo.
Non sete, no, la passion v'accieca,
o traditore, o scelerato, od empio²⁶⁴.

'Scellerato' - uno dei termini cardine della polemica tra Cinzio e Speroni intorno alla *Canace*²⁶⁵ - indica colui che si è macchiato di una colpa cadendo in errore volontariamente. 'Scellerato' compare raramente nella *Commedia* dantesca, tuttavia, tali ricorrenze sono importanti perché variamente riannodabili alla tematica tragica. L'aggettivo al maschile compare una sola volta: «chi è più scelerato che colui / che al giudizio divin passion

²⁶² per questa espressione cfr. Bigazzi, *La dibattuta storia di Torrismondo*, cit., p. 76. Bigazzi fa un raffronto tra le parole di Rinaldo a Goffredo (V 36-39) a cui fanno da *pendant* le parole del Consigliero. Nella *Gerusalemme* il nodo sarà sciolto.

²⁶³ cfr. Tasso, *Torrismondo*, I, III, vv. 629-636.

²⁶⁴ Ivi, vv. 637- 644.

²⁶⁵ Il problema se si devono introdurre o meno persone scellerate nelle tragedie è al centro della polemica intorno alla *Canave*. Gibaldi Cinzio nel suo *Giudizio* scrive: «a me pare che l'autore di questa Tragedia abbia mal considerata la qualità della Tragedia e quali debbano essere le persone che in essa, per suo fondamento, deono essere introdotte. Però che, se bene la Tragedia è di cose terribili e miserabili, non deve però essere introdotta in essa persona scelerata su la quale debba nascere l'orrore e la commiserazione. Perchè quale misericordia può nascere nell'animo delli spettatori da una persona scelerata, la quale per sua malvagità incorra nelle infelicitadi e nelle miserie?» (*Giudizio*, cit., p. 98). Per una più ampia disamina sull'argomento cfr. Mastrocola, *L'idea del tragico*, cit., pp. 194-200 (§ *Scellerati e ignoranti*). Come nota Maslanka-Soro, Cinzio «ribadendo la scelleratezza di Canace e Macareo egli si fa fautore delle regole aristoteliche che però egli stesso non applica alla lettera nella sua *pièce* più nota (non solo nella scelta del personaggio, ma neppure alla scelta dell'argomento, non più antico, storico o mitologico, bensì novellistico e romanzesco)» (*Il mito di eolo...cit.*, p. 40).

comporta?»²⁶⁶. Non è incidentale notare che Tasso, postillando la divina commedia, abbia sottolineato proprio il termine 'scelerato'²⁶⁷.

In un altro luogo Dante utilizza tale aggettivo, declinandolo al femminile e in riferimento a Mirra, personaggio reso celebre, più tardi, dall'omonima tragedia alfieriana: «Ed elli a me: "Quell'è l'anima antica / di Mirra scellerata"²⁶⁸, che divenne / al padre, fuor del dritto amore, amica"²⁶⁹». Interessante la postilla tassiana: « Mirra posta qui per frode, non altrove per la lussuria»²⁷⁰. Sulla dicotomia 'incontinenti-fraudolenti' si ritornerà a breve. Intanto, la definizione che il Consigliere di Torrismondo dà di scelleratezza risente dell'influenza dantesca: scelerato è colui che tradendo le leggi della ragione tradisce di conseguenza Dio²⁷¹ - come in *Inferno* XXX - e 'travolge' e 'torce' il proprio corso piegandolo al male e volgendolo contro Dio (espresso con la circonlocuzione «ed incontra al voler di chi la diede»²⁷²).

Di estrema efficacia l'immagine del precipizio come metafora della frode: «precipitando; e 'l precipizio è fraude»²⁷³.

Anche Bigazzi ravvisa nelle parole del Consigliere una chiara rielaborazione del pensiero dantesco nel passo in cui viene evocata «la distinzione aristotelico-dantesca tra incontinenti e fraudolenti».²⁷⁴ In sostanza, l'errore (e non la scelleratezza) di cui si macchia Torrismondo è cagionato dal prevalere di alcuni affetti su altri e in particolare dall'amore e dall'ira (gli stessi affetti 'mal temperati' che, nella *Sidonia* muovono Arideo): è un errore giustificabile dal momento che l'ira e l'amore, «possenti e fieri affetti», abbondano maggiormente in un cuore *generoso, guerriero ed alto*, come gli illustri esempi di Ercole, Alessandro e Achille dimostrano²⁷⁵. Torrismondo, dunque, è da

²⁶⁶ Dante, *Inferno*, XX, vv. 29-30.

²⁶⁷ « chi è più scelerato di colui». In TASSO, *Postille alla Divina Commedia*, edite sull'autografo della R. Biblioteca Angelica da Enrico Celani, Città di Castello, S. Lapi editore 1895. p. 71.

²⁶⁸ Canace si macchia dello stesso atto scellerato di Mirra, pur nella vaga consapevolezza di essere vittima di una forza superiore e vendicatrice: Venere si vendica sui gemelli di Eolo, Afrodite sulla figlia di Cecri.

²⁶⁹ *ivi*, XXX, vv. 37-39.

²⁷⁰ Cfr. Tasso, *Postille alla divina commedia*, in *Opere di Torquato Tasso con le controversie...*, cit., v. XXX, p. 51.

²⁷¹ «Scellerato è colui, se dritto estimo / che la nostra ragion, divina parte, e del cielo prezioso e caro dono, / da la natura sua travolge e torce» (*Torrismondo*, I, III, vv. 644-647).

²⁷² *ivi*, v. 670.

²⁷³ *ivi*, v. 652.

²⁷⁴ Bigazzi, *la dibattuta storia di Torrismondo...*, cit., p. 77. Il riferimento è a *Torrismondo*, I, III, vv. 659-666.

²⁷⁵ Achille, come è noto compare tra gli 'incontinenti' nel V canto dell'*Inferno* (vv. 65-66). Per quanto riguarda l'amore di Ercole per Iole, Dante vi fa ricorso al fine di enfatizzare la passione giovanile di Folchetto di Marsiglia (poi vescovo di Tolosa): «ché più non arse la figlia di Belo, / noiando e a Sicheo e a Creusa, / di me, infin che si convenne al pelo; [...] né

collocarsi tra gli incontinenti e non tra i fraudolenti. Si comprende come il ragionamento del Consigliero risulti sofisticato e poco rispondente a verità. Prima della colpa per incontinenza v'è un inganno, una frode per l'appunto, ai danni del re di Norvegia che renderebbe, a rigor di logica, Torrismondo scellerato se si eccettua l'attenuante del sacrificio per l'amico che riporta il re di Gothia alla condizione di personaggio mezzano. A riprova di quanto affermato, che Torrismondo sia personaggio mezzano e non scellerato è espresso a chiare lettere da Tasso in una lettera spedita a Licino nel 1587:

Torrismondo non è persona scellerata né malvagia, ma colpevole di qualch'errore per lo quale è caduto in infelicità; laonde per questa ragione è più atto a muover misericordia che non sono i buoni in tutto, come insegna Aristotele medesimo²⁷⁶

CONCLUSIONI

Dall'indagine contrastiva operata, è possibile evidenziare il punto di svolta del *Torrismondo* e della *Sidonia* rispetto alle tragedie di primo Cinquecento. Nell'*Oreste* rucellaiano, ad esempio, è frequente il ricorso alla sfera anagogica, all'uso frequente di sintagmi e di immagini animistiche volte a tradurre in un linguaggio tragico sistemi filosofico-religiosi afferenti ai concetti di amicizia e di amore.²⁷⁷ Nella *Sidonia* quanto appena espresso ritorna sia nella strofa finale del coro del primo Atto (interamente dedicato ad amore) sia, come già analizzato, nel coro che chiude l'atto Terzo (dedicato ad amicizia²⁷⁸). Eppure, la suddetta tensione verso la sfera anagogica rimane marginale nella *Sidonia*, nella quale l'autore preferisce porre l'accento sul dramma interiore dei personaggi principali.

alcide / quando Iole nel core ebbe rinchiusa» (Dante, *Paradiso*, IX, vv. 97-102). Pur ricorrendo tre volte a figura di Alessandro nell'*Inferno* dantesco (canti XII, XIV e XXX) non si fa menzione delle sue passioni amorose. In Tasso la passione di Alessandro per Rossane compare nella *Risposta di Roma a Plutarco*, come esempio di amore misurato: «Or canti Alessandro gli imenei sotto le tese tende; canti coronato con cento spose di Persia, e con altrettanti sposi Greci e di Macedonia, divenuto anch'egli sposo di una, e di tutte accordatore; [...] Vestasi (se gli pare) non solamente l'abito persiano misto co 'l macedonico, ma quel di Media più disusato, e simile a la pompa delle tragedie; [...] sia preso dal piacere di Rossane, e la sposi filosoficamente, e come filosofo faccia le altre cose» (in *Opere complete di Torquato Tasso in verso ed in prosa*, Venezia 1835, v. II, p. 108).

²⁷⁶ I Tasso, *Lettere*, III, 1587, cit., p. 266.

²⁷⁷ Cfr nota 103.

²⁷⁸ cfr. note 195-197.

Per quanto riguarda il *Torrismondo*, l'invocazione ad Amore affinché non contrasti Amicizia²⁷⁹ è inequivocabilmente di maniera: Tasso, infatti, non intende tradurre in linguaggio tragico alcun sistema filosofico-religioso afferente alla sfera dell'amicizia, spostando quest'ultima «dal piano metafisico, a quello etico-psicologico e, aspetto non indifferente, a quello sociale dei 'diritti' e della ragion di stato e delle sue 'normali' nefandezze: il torbido delle corti, se vogliamo e delle loro ragioni politiche, un tema caro al Tasso, anche se qui più occultato che messo in piena luce».²⁸⁰ *Torrismondo* non parla mai il "linguaggio del cuore"²⁸¹ con Germondo. La sfera sentimentale resta come congelata nei lunghi dialoghi/monologhi con i rispettivi confidenti. A ragione, sia concesso, dunque, l'azzardo che induce a interpretare il *Torrismondo* come un moderno dramma della solitudine, e, per dirla con Grosser, dell'incomunicabilità²⁸², dove i sentimenti si consumano *in interiore homine*.

Di converso la coppia Pilade-Oreste parla un linguaggio amicale che ammicca più al genere epico-eroico che non a quello propriamente tragico²⁸³. Più in generale, i due eroi rucellaiani, per nulla mezzani, rispondono più alle leggi dell'epica che non a quelle della tragedia.

Che l'amicizia sia argomento '*convenevolissimo*' al genere epico-eroico, lo afferma Tasso a chiare lettere già nei *Discorsi*, proponendo come *exemplum* di materia epica l'amicizia di Achille e Patroclo²⁸⁴. Nel *Giudizio* il modello iliadico²⁸⁵ è d'ispirazione per la coppia Riccardo-Ruperto (Roberto d'Ansa, personaggio assente nella *Liberata*)²⁸⁶.

²⁷⁹ Riporto solo gli ultimi versi conclusivi del coro dell'Atto III: «Deh, rendi, Amore, ogni pensiero amico. / Amor, fa teco pace, / perch'è vera amicizia amor verace» (*Torrismondo*, vv. 2009-2011, p. 187)

²⁸⁰ Grosser, *La felicità del comporre...*, cit., p. 83.

²⁸¹ L'espressione è di Grosser, *Ibidem*.

²⁸² L'espressione, felice nel suo azzardo, appartiene a Grosser (*Ibidem*) espressa in termini meno netti: «c'è insomma anche un moderno dramma della solitudine e, direi, se non temessi di introdurre un concetto troppo novecentesco, dell'incomunicabilità, non ancora adeguatamente messo in luce». Sul concetto di "solitudine" e "incomunicabilità" sulla sua appartenenza o meno al "senso del tragico" cfr., S. CASARINO S., M. RASCHIERI, *Il senso del tragico e la tragedia*, Atti del Convegno, sala Ghislieri, Mondovì (Cn) 6-13 Marzo 2009, Aracne, Roma 2010 p. 14 e 19.

²⁸³ Il problema è già stato sollevato da Gallo, come già evidenziato nel corso della presente indagine.

²⁸⁴ «l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico; e se vogliamo chiamare amicizia quella d'Achille e di Patroclo, niun'altra potea dar materia di poetar più eroicamente» (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 107).

²⁸⁵ Come ha osservato M. RESIDORI, (*L'amicizia platonica di Riccardo e Ruperto in L'idea del poema. Studi sulla Gerusalemme Conquistata*, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 221, n. 16) «la ricezione dell'episodio omerico è stata ampiamente condizionata – e a maggior ragione in

Baldassarri ha evidenziato come la coppia Achille-Patroclo, seppure presa a modello dagli 'omeristi' più convinti²⁸⁷, presenti considerevoli censure²⁸⁸. Tali censure decadono completamente nella *Conquistata*, dove il legame tra Riccardo e Ruperto è presentato «come un vero e proprio rapporto d'amore; un amore nobile e sventurato che compendia in sé tutti gli 'esempi' più insigni della tradizione (da Virgilio a Dante a Petrarca), convocati sullo sfondo dell'episodio con una sorta di ambizione enciclopedica»²⁸⁹.

Alla luce di quanto esposto ne consegue che il *topos* 'dell'eroismo omoerotico' (nell'accezione che ne ha dato Gallo per *l'Oreste* rucellaiano), perso del tutto nel *Torrismondo*, ritorna nell'episodio della "patrocleia di Ruperto", impreziosito dal recupero - raro nell'epopea cinquecentesca - dei riferimenti iliadici. Ad esempio, nel Ventunesimo Canto della *Conquistata* e precisamente nella scena in cui Riccardo riceve la notizia della morte dell'amico, Tasso, come analizza sapientemente Residori²⁹⁰ - ricorre a numerose riprese dall'*Iliade*, variando il modello attraverso l'impasto di due tradizioni (Petrarca e Virgilio) a lui più familiari.

epoca rinascimentale – dalla ricca tradizione esegetica che si sviluppa intorno ad esso già nella cultura greca». Residori riporta come esempio i *Mirmidoni* (tragedia perduta di Eschilo) che sembra rappresentasse l'amicizia tra i due guerrieri in termini inequivocabilmente amorosi. Per le altre fonti preziose sul tema, sono riportati i *Deipnosofisti* di ATENEIO (XIII, 602 D-E) *l'Amatorius* di PLUITARCO (*Mor.* 760D-762A) e gli *Amores* (54) dello PSEUDO LUCIANO, tutti «perfettamente accessibili ai letterati del Cinquecento».

²⁸⁶ Cfr. Tasso, *Giudicio*, cit., p. 142 (specialmente per il paragone Achille-Riccardo): «L'uno e l'altro concede molto a l'amicizia: ma quel per vendicar l'amico non ricusa di morire, questi per far vendetta del suo fedelissimo compagno [Ruperto] non si cura del regno [...] egli antepone l'amistà al l'imperio; e l'amico morto prima aveva anteposta la libertà dell'amico e la conservazione de la vita: laonde ne gli uffici de l'amicizia sono quasi eguali». Riccardo inoltre «più concede a l'amistà» rispetto al modello ciceroniano del *Lelius* (Cfr. *ivi*, pp. 142-143): laddove lì Scipione l'Africano concede più al fratello che all'amico, nella *Conquistata* Riccardo considera Ruperto superiore al proprio fratello (GC, XII, 50 1-2). Per il parallelismo tra Achille e Patroclo e Riccardo e Ruperto, cfr., *Giudicio*, cit., p. 151. In una nota Gigante afferma che nell'amicizia tra Riccardo e Ruperto, fondata sul sentimento di solidarietà guerresca, «trapela un'inquietudine (una nota, forse, un'ambiguità) che, al di là della nota abilità del Tasso "traduttore", andrebbe infagata più a fondo di quanto sinora non sia stato fatto» (*Giudicio*, cit., nota 283, p. 165).

²⁸⁷ Si pensino alle figure di Galealto e Lancillotto nell'*Avarchide* di Alamanni, dove gli eroi, pur scambiandosi reciprocamente gli epiteti di "diletto amico" ed "eletto amico", escludono dalla loro amicizia la carica affettiva e amorosa del modello omerico riducendo il loro legame filiale a solidarietà tra guerrieri (Cfr., Residori, *L'idea del poema...*, cit., p. 222).

²⁸⁸ G. BALDASSARRI, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni Editore, Roma 1982, pp. 59-75.

²⁸⁹ Residori, *L'idea del poema...*, cit., pp. 230-231.

²⁹⁰ *ivi*, p. 224.

Tessere petrarchesche²⁹¹, ad esempio, compongono l'immagine della natura unita in lacrimoso concento al dolore dell'eroe²⁹² (lo stesso *topos* diventa *Leitmotiv* nel *Rogo Amoros*²⁹³).

Ritornando al *topos* dell' "eroismo omoerotico", le sofferenze di Riccardo sono equiparate a quelle di «un innamorato infelice»²⁹⁴. Inoltre, la ripresa del petrarchesco «materia di coturni e non di sochi», conferisce qualità tragica alla scena²⁹⁵. Sulla "qualità tragica" della morte di Ruperto, Barberi Squarotti è certo il primo ad avere posto l'accento: «l'anfasi eroica si acuisce nel sublime del tragico [...] lo stesso linguaggio della *Conquistata* appare continuamente impegnato nella ricerca dell'enfasi dello spettacolo della tragedia»²⁹⁶. Infatti, nell'ora della morte di Ruperto:²⁹⁷

È come se il poema epico si fosse trasformato in una sequenza di atti tragici ben più che eroici, ciascuno indirizzato a significare la condizione umana così precaria da essere fumo ed ombra [...] Di Ruperto dice Tasso: «Così moristi, o viva gloria, o lume / del nobil regno, e fèsti eterno occaso, / spargendo d'un purpureo e caldo fiume / il sol de l'armi, in quell'orribil caso (XIX, 103)²⁹⁸.

²⁹¹ RVF 148, 7.

²⁹² «Così disse Belprato; e 'l seno e 'l viso / tutto d'amare lagrime s'asperse; / ma di Riccardo, a quel dolente avviso, / nube atra di dolor gli occhi coperse, / e cadde in su lo scoglio ov'era assiso, / e la cetra gittando in mar sommerse; / e l'armonia rivolse in mesti accenti: / pianger seco pareano 'l mare e i venti. / Flebil concento a l'arenosa sponda / facean, senza mostrar gli usati orgogli. / –Ruperto– l'erta rupe, e l'aura e l'onda / rispondean pur –Ruperto– a' suoi cordogli; / par che la cetra al nome ancor risponda, / percossa e ripercossa a' duri scogli: / mormoravano gli antri oscuri e foschi / a quel suon tenebroso, e i seggi e i boschi» (Tasso, GC, XXI, 25-26)

²⁹³ Nei versi finali del *Rogo Amoros*, le Muse prendono la parola ed esortano l'intera realtà mondana ed extramondana a partecipare al pianto e al dolore di Aminta per la morte di Corinna: «Piangete, amiche Ninfe, / per lei ch' a voi fu duce, [...] / Voi piangete, Pastori, e voi, Bifolci, [...] Crescete al pianto acque correnti e dolci, / e voi purpurei e d' oro, / e voi fior bianchi e gialli, / ch' ella il dolor induce, / E voi piangete ancora, o verdi boschi, / [...] antri piangete, e seggi ombrosi e foschi; / piangi tu, verde riva, / là dove ella sedea, / [...] Piangete colli e voi superbi monti, / lauri e voi, che di foglie / non priva ardore o gelo, / piangete, e siano il pianto i rivi e i fonti, / le preziose spoglie / de l' alma ch' è nel Cielo, / Piangete Orse nel ciel tra fiamme e lampi. / Tu piangi, o bianca luna, / pietosa de' mortali. / Sian rugiadosi i più lucenti campi, / dove giunger Fortuna / non può con gl' empi strali, / mentr' ella il carro adduce, / lieta lasciando lacrimosa luce. / Tu piangi insieme, e sia cristallo il pianto, / o bella e vaga Aurora».

²⁹⁴ L'espressione è di Residori, *L'idea del poema*, cit., p. 226.

²⁹⁵ Cfr., *Ibidem*. Il riferimento è a RVF 22, 10.

²⁹⁶ G. B. SQUAROTTI, *Il tragico tassiano*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Olschki 1997, p. 15.

²⁹⁷ cfr. GC, XIX, 101.

²⁹⁸ Squarotti, *Il tragico tassiano*, cit., p. 16.

In conclusione la coppia “eroico-tragica”²⁹⁹ costituita da Pilade e Oreste è più avvicinabile alla coppia Riccardo-Ruperto (e non a Germondo-Torrismondo) perché entrambe condividono i valori arcaici e iliadici dell’eroismo omoerotico e del culto, assente nel *Torrismondo* (anzi sua negazione), del “bel morire” a difesa dell’onore e della gloria dell’amico. Ai versi pronunciati da Pilade, ad apertura del secondo Atto dell’Oreste³⁰⁰, fa da *pendant* l’invocazione pronunciata da Ruperto a difesa dell’onore dell’amico, anche a sprezzo della vita³⁰¹. La “patrocleia di Ruperto”³⁰² è un inno al “bel morire”³⁰³ che unisce il *topos* della “bella morte” imperante nell’*Oreste*, al “gioir morendo” - nell’accezione data da Di Benedetto - dove, però, l’immagine della morte dell’eroe in grembo alla sua donna è variata: l’eroe Ruperto spira in grembo all’amico. Inoltre il *topos* dell’eroismo-omoerotico è tutto concentrato nell’immagine di Riccardo che bacia le mani dell’amico morente³⁰⁴ laddove, invece, Achille «si limitava a posare le sue “mani sterminatrici” sul petto dell’amico»³⁰⁵.

²⁹⁹ Definisco ‘eroico-tragica’ la coppia rucellaiana di Pilade e Oreste poiché costituita da eroi positivi e non da personaggi mezzani.

³⁰⁰ Cfr., nota 62.

³⁰¹ «E disgombrà il timor, ch’al tuo Riccardo, / oltre ogni tuo pensier, vicino or sei; / e di sua libertate a te riguardo / l’onore, eguale a quel d’alti trofei. - Padre (rispose) io tardo mossi, e tardo / tu non spiasti già gli affetti miei: / ma de la vita e di famose palme / non curo omai, tanto di lui sol calme / Allor fia in vece a me d’alta vittoria / la morte, che per lui quest’alma io versi. / Solamente ch’ei torni a quella gloria / ch’invidiaro i suoi nemici avversi. / Perda ogni altro di me grata memoria: / pur ch’ei la serbi, e mostri i lumi aspersi / ne la mia morte, come già vid’io/ il dì ch’ei disse a’ dolci amici a’ Dio» (Tasso, *G.Q.*, XII, 48-49).

³⁰² Per un approfondimento sul tema cfr. F. DI SANTO, *La “Patrocleia” di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata*, in «Maia, Riviste di Letterature classiche», vol. 63, n.2, 2011, pp. 330-365.

³⁰³ Nella lettera a Dorotea Geremia degli Albizi, nella quale Tasso esprime il suo dolore per la morte del marito («gravissimo dolore ho sentito per la morte del signor ambasciatore vostro marito, e pari a quel di Vostra Signoria; perchè l’amicizia, nel congiungere gli animi, ha virtù quasi eguale a quella del matrimonio»), ritorna il *topos* della “bella morte” come unica consolazione per chi rimane in vita: «Ma senza dubbio nel mondo, ch’è quasi mare tempestoso, non è più sicuro porto de la morte. E chi è ardito che possa aspettare aiuto dalla morte non ha di che temere [...] La morte adunque ancora dovrebbe recar diletto, come accennò un de’ nostri poeti in quel verso: «o viva morte, o diletto male» benchè egli non parlasse della morte ma dell’amore. E se ne la vita è alcun fastidio e alcuna sazieta, ne la morte dovrebbe esser qualche piacere» (Lettere, n. 749, 1587, ed. Guasti, cit., III, p. 138).

³⁰⁴ GC, XXI, 67: «Così dice piangendo; e l’bianco velo / discopre, e le ferite asperge e mira: / tutto tremante e con la man di gelo / il tocca e bacia, e quasi l’alma ei spira; / ma già saliti erano i preghi avanti, / e le meste parole e i tristi pianti».

³⁰⁵ Residori, vede nel gesto del bacio un’eco del bacio di Paolo a Francesca in *Inf.* V, 135-136 (*L’idea del poema*, cit., p. 229).

In conclusione i temi del “bel morire”, del “gioir morendo” e dell’eroismo omoerotico, rappresentano i *leitmotive* di un tragico che si fa eroico (come nell’*Oreste*) e di un eroico che si fa tragico (come nella ‘patrocleia’ della *Conquistata*). Nella *Sidonia* i concetti sono riproposti nella figura di Illirio, la cui ambiguità³⁰⁶ e debolezza li rendono poco incisivi. Nel *Torrismondo* i suddetti valori decadono, non solo per via di un diverso concetto (anticlassico) di colpa, ma, soprattutto, per via di quell’implosione degli affetti, che rendono i personaggi come monadi, lasciati a meditare sul groviglio dei loro sentimenti e delle loro colpe senza che il confronto abbia mai luogo e che i suddetti principi possano essere espressi. È un cambiamento epocale, è un nuovo senso del tragico, della cui natura, si parlerà nella prossima sezione.

³⁰⁶ Non si capisce bene perchè Illirio non abbia mai confessato ad Arideo il suo amore per Sidonia, neanche in tempi non sospetti, pur professandosi suo amico.

TERZA PARTE

IL SENSO DEL TRAGICO

Per interessarci, l'eroe di una tragedia non dovrebbe essere nè del tutto colpevole, nè del tutto innocente [...] Purtroppo nel cuore dell'uomo ci sono tutte le debolezze e tutte le contraddizioni, che hanno una coloritura eminentemente tragica».

Napoleone riguardo al dramma
di François Juste Marie Raynouard *I templari*

BREVE EXCURSUS: TRAGICI GRECI, ROMANI E TOSCANI. LE LEZIONI DI BENEDETTO VARCHI

Benedetto Varchi nella parte finale delle sue *Lezioni*, facendo un agile *excursus* degli gli autori tragici, divide questi ultimi in tre grandi categorie: greci¹, latini² e toscani.³

Per quanto attiene ai tragici greci, Varchi ricorda come Quintiliano sia stato il primo ad aver riscoperto Eschilo, lodandolo «d'altezza, e di gravità di parole (come che ancora in ciò alcuna volta peccasse nel troppo)»;⁴ tuttavia, «lo riprende come rozzo, e incomposto»⁵. Il retore romano, invece, non lesina lodi a Sofocle ed Euripide, non giudicando «chi di lor miglior poeta fosse»⁶. Tuttavia, Euripide «è (secondo lui) à gli Oratori molto più utile, e da essere più imitato, che Sofocle». Passando al giudizio di Aristotele, Varchi afferma che lo Stagirita, pur lodando entrambi, tuttavia in un luogo definisce Euripide «tragichissimo⁷ (per esprimere la parola greca) la quale, se s'intende propriamente, cioè più tragico di tutti gli altri, non è dubbio, che si deve, per lo giudizio del più giudizioso huomo, che mai fosse, à Sofocle, preporre».⁸ Seguendo il ragionamento del Varchi, infatti, se al termine τραγικώτατος si volesse dare l'accezione di «più affettuoso», ovvero, capace di muovere di

¹ B. VARCHI, *Dei poeti tragici greci* in *Lezioni di M. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina, sopra diverse Materie Poetiche, e Filosofiche, raccolte nuovamente e la maggior parte non più date in luce*. In Firenze, per Filippo Giunti, 1590, pp. 679-680.

² *ivi*, p. 680.

³ *ivi*, pp. 680-682.

⁴ *ivi*, p. 679.

⁵ Il riferimento è a Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, LXVI: «Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt: suntque eo modo multi coronati»

⁶ Varchi, *Dei poeti tragici greci*, cit., p. 679. Il riferimento è a Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, LXVII («Idque ego sane, quoniam ad praesentem materiam nihil pertinet, iniudicatum relinquo»).

⁷ Il riferimento è ad Aristotele, *Poetica*, 1453a, 29-30 (« ἄλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται»).

⁸ Varchi, *Dei poeti tragici greci*, cit., p. 679.

più gli affetti - «in special modo la misericordia, e la passione»⁹ - ne seguirebbe allora che Euripide debba essere di diritto preposto a Sofocle¹⁰. Lo stesso concetto è poi ripreso da Cicerone in una lettera a Tirone, dove dice che «ogni suo [di Euripide] verso gli pare una sentenza allegando tra l'altre questa: molto è nemico à debil corpo il freddo».¹¹

In opposizione a Quintiliano, Aristotele e Cicerone, si schierano “molti poeti”, non ben precisati, che sollevano *l'Edipo Tiranno* al di sopra di ogni altra tragedia. L'unico esempio addotto dal Varchi è il verso di Virgilio «*sola Sophocleo tua carmina digna cothurno*»¹², per lodare l'attività drammaturgica di Pollione.¹³ Di fronte a tanti nomi illustri l'umanista fiorentino non osa

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Anche se Varchi non ne fa menzione, per amore di completezza non sarebbe superfluo riportare il famoso giudizio che Dionigi d'Alicarnasso dà dei tre più famosi tragici greci: «Sofocle nelle passioni, è eccellente; e alla dignità de' personaggi sa porre la mira. Euripide tolse la verità pratica, e più vicina alle cose della vita; e l'arduo decoro, e la molta ornatura de' caratteri assai volte fuggì. Nè diresse la poesia al magnifico degli affetti e delle passioni, siccome Sofocle onde, se ci ha dell'umile, dell'effeminato, del gretto, egli è da notare ch'è fatto apposta. Sofocle non è abbondante nel dialogo, ma si stringe al necessario ed Euripide abbonda nelle tirate rettoriche. Quegli è poetico nelle voci; e assai volte da molta grandiloquenza precipita nel triviale: Euripide non è nè sublime nè pedestre, ma adopera la mezzanità d'uno stil temperato: ed imita tutte le virtù dello stile de'comici. Perchè questi, nell'esporre le loro idee, sono limpidi, evidenti, e brevi; e dignitosi, e potenti, e passionati. Menandro, in ciò specialmente, è modello da riguardare». (Dionigi d'Alicarnasso, in *Opuscoli di Dionigi d'Alicarnasso*, Milano Sonzogno 1827, p. 487).

¹¹ Varchi, *Dei poeti tragici greci*, cit., p. 679. Il riferimento è alla seguente lettera: «Noi siamo in gran pena circa la tua salute: conciossiachè, quantunque coloro che vengono ci affermino, il tuo male essere bensì lungo, ma non di risico, tuttavia questa grande consolazione non è senza grande ansietà, dovendo noi così a lungo rimaner senza di tale uomo, il cui servizio e 'l diletto la mancanza medesima ci fa più sentire. Tuttavia, sebbene io desideri con tutto l'animo di rivederti, io ti prego quanto so e posso, che tu non voglia metterti in mare in così lunga navigazione e cammino di verno, che tu non sii bene in forze; nè monti in nave se non con ogni riguardo. A fatica un infermo può guardarsi dal freddo, standosi in città ed in casa; non che in mare od in viaggio altri possa cessare i disagi della stagione. Il *freddo è nimico quanto può ad un corpo accasciato*, dice a Euripide, al quale non so io quanta fede tu aggiusti: certo io reputo ciascun suo verso una sentenza; Se tu mi ami, abbiti Cura, e vieni a noi al più presto sano e ben rassodato» (Cicerone, *Lettere di M. T. Cicerone*, in *Opere*, VII, Milano presso A Stella e figli, 1829, lettera CCCXIII, p. 57).

¹² Il riferimento è a Virgilio, *Bucoliche*, ecloga VIII, v. 10.

¹³ Varchi, *Dei poeti tragici greci*, cit., p. 680: «Non mancano d'altra parte molti, a i quali più Sofocle piace, che Euripide, allegando trà l'altre quella sua Tragedia chiamata Edipo Tiranno, quasi (secondo alcuni) che sia padrona, e signora di tutte l'altre Tragedie. E Vergilio volendo lodare Pollione, il quale s'era dato à comporre Tragedie, disse nella Boccolica, quasi Sofocle fusse il primo e maggiore: “*sola Sophocleo tua carmina digna cothurno*”».

prendere una posizione, concludendo la sua breve analisi dei tragici antichi con un *ex aequo* tra Sofocle ed Euripide.¹⁴

Passando ai tragici latini, nelle *Lezioni* si afferma che, ad eccezione di Seneca, non si trova alcun poeta tragico degno di grandissima lode. Seneca stesso è guardato con diffidenza («e anco egli da molti non è approvato molto»¹⁵).

Tale giudizio si giustifica a partire dalle poche tragedie latine conservate; infatti, quelle «scritte anticamente dai Latini, innanzi, che la lingua venisse al colmo» risultano del tutto sconosciute dal Varchi¹⁶.

Dopo il breve *excursus* sulla tragedia greca e latina, Varchi decide di fornire un giudizio sui tragici toscani a lui contemporanei, «non ostante, che Quintiliano non avesse ciò fare voluto, tacendosi di coloro, che vivevano, come ancora fatto aveva pria di lui Cicerone».¹⁷ Tuttavia, le critiche di quanti solevano lamentarsi tanto dei giudizi negativi quanto di quelli positivi, sulle opere dei poeti tragici ancora viventi, spingono l'umanista fiorentino ad approntare un giudizio parziale sui tragici toscani, riservandolo esclusivamente a «coloro, i quali non sono più, e anco nel favellare di questi andrò peravventura alquanto più rattenuto e rispettoso, che fatto per avventura non harei. Dico dunque de i Toscani poeti quello, che Horazio disse dei Latini: “*Nil intentatum nostri liquere Poeta*”¹⁸».¹⁹

Per le ragioni appena esposte, l'accademico fiorentino non si pronuncia nè su Sperone Speroni, nè su Giovambattista Giraldi Cinzio (erano, infatti, ancora viventi all'epoca delle *Lezioni*), glissando facilmente sulla vivace e aspra

¹⁴ «Solo diremo, che l'uno, e l'altro, per giudizio nostro, merita benchè in diversa maniera di dire, infinita lode, o più tosto meraviglia» (*Ibidem*).

¹⁵ *Ibidem*. Varchi prende le distanze dal giudizio impietoso sul teatro di Seneca: «nientedimeno ci pare, che non solo non debba essere biasimato, come alcuni fanno, ma grandissimamente lodato».

¹⁶ Solo per fare qualche esempio, a tutt'oggi delle tragedie di Ennio si conosce qualche piccolo brano o solo frammenti (*Alexander, Andromaca prigioniera, Medea, Tieste, Achilles, Aiax, Hecuba, Iphigenia*, etc.); delle tragedie di Livio Andronico, tra le otto *fabule cothurnate*, rimangono pochi frammenti o soltanto i titoli (*Achilles, Aiax mastigophorus, Equos Troianus, Aegistus, Hermiona, Danae, Andromeda, Tereus*). Cfr. G. SALANITRO, *Autori e testi di letteratura latina, da Livio Andronico a Manilio*, Cuecm, Catania 2002).

¹⁷ Varchi, *Lezioni*, cit., pp. 680-681.

¹⁸ Il riferimento è a Orazio, *Ars Poetica*, cit., vv. 285-88 «*Nil intentatum nostri liquere poetae; / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas.* («I nostri poeti hanno tentato tutto, e non ebbero piccolo merito / quando osarono abbandonare le orme dei greci / e celebrare i fatti nazionali, / mettendo in scena le preteste o le togate»). Non è incidentale osservare che Piccolomini, nelle sue *Annotationes* all'*Ars poetica* spiega i versi “*vestigia Graeca / ausi deserere*” come segue: «non quanto all'arte ma quanto ai soggetti delle trame» (Refini, *Per via d'Annotazioni...*, cit., p. 192).

¹⁹ Varchi, *Lezioni*, cit., p. 681.

polemica attorno ai due poeti. Venendo a Trissino, il primo autore a scrivere tragedie in lingua volgare, Varchi ne tesse le lodi, giudicando la *Sofonisba* una tragedia apprezzata unanimemente («da huomini dottissimi grandissimamente commendata, e da molti ammirata»²⁰). Varchi, pur lodando la *Sofonisba* nella favola e «in molte cose dell'arte», tuttavia, non riesce a esprimere un giudizio altrettanto positivo per «molte altre parti, e specialmente d'intorno alla locuzione»²¹. Lo stesso giudizio sarà espresso da Tasso qualche decennio dopo la pubblica lettura delle *Lezzioni*²².

Passando a Giovanni Rucellai, il giudizio del Varchi diverge dal coro di voci di quanti lo «celebrano infinitamente»: va detto che lo stesso autore delle *Lezioni* sulla *Rosmunda* afferma di non averla «veduta di fresco». Il giudizio, legato, dunque, alla sola poesia e non alla rappresentazione scenica, è impietoso: «non ci parve, e massimamente quanto alle parole, degna di tanto grido»²³.

Meno categorico il giudizio sulla *Didone* del Pazzi. Anche per questa tragedia Varchi si pronuncia sulla base di una semplice lettura dell'opera: a colpire l'accademico è, in primo luogo, l'inusuale metro utilizzato dal Pazzi (i versi della *Didone* sono dodecasillabi o composti da tredici sillabe). La critica al dodecasillabo alternato a versi di tredici, è espressa dietro la blanda

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Nelle postille alla *Sofonisba*, per esempio, Tasso a commento di alcuni versi pronunciati dal coro e rimarcati con sottolineature interlineari («che farò io? Debbo chiamar di fuore / qualch'una de le serve / che a la nostra Regina entro rapporte, / come la terra e tutta in gran terrore») postilla: «Oratio lo chiamerebbe sermo pedestris, di cui ne fa l'autore troppo abuso» (Trissino, *Sofonisba con note di Torquato Tasso...cit.*, p. 7r). Quanto alle sentenze del coro, invece, esse vengono repute «dicevoli e felici» dal Tasso. Sullo stile «pedestre», altrove Tasso postilla: «solite bassezze e trivialità (sottolineando con una stanghetta sul margine destro i seguenti versi: «voglio che viver serva de Romani. Buone e, buon è fuggir si crude mani; m non già con la morte», ivi, p. 9v); altrove postilla «è prosa non poesia: solito difetto de l'autore» (ivi, p. 11r, riferite ad alcuni versi pronunciati da Massinissa). Altrove leggiamo: «un poeta che non parla il linguaggio de le muse non potrà piacere giammai»; «sembra che i cori siano di diverso autore tanto sono più eleganti e nobili». Inoltre, per alcune parole pronunciate da Sofonisba a Massinissa Tasso postilla: «così risponderebbe anco una merciaia et è linguaggio da trivi»; (ivi, p. 13v); «i greci dicono è vero le cose più comuni con simplicità, ma questa è più che bassezza e trivialità» (ivi, p. 16r); «qui non parlono gli antichi ma i moderni romani del volgo». Infine, sui personaggi Tasso postilla: «non può negarsi che oggetto dei personaggi conservi il suo naturale, ma la bassezza de lo stile toglie loro forza, energia et espressione» (ivi, 24v). Basta però, la sola postilla scritta in riferimento alle ultime parole di Sofonisba, *in limine mortis*, a comprendere come, nonostante le critiche ad alcuni passi «dal sermo pedestre» la *Sofonisba* non annoia, ma anzi riesce a commuovere: «questo passo è pieno de la più tenera commotione, et io la sento nel fondo del cuore» (ivi, p. 31 v).

²³ Varchi, *Lezzioni*, cit., p. 681.

espressione: «che à pochissimi piaceva».²⁴ Più diretto, invece, l'attacco al *modus scribendi* della *Didone*: «vi notammo infino in quel tempo molti errori d'intorno alla lingua». Dopo la sferzata, segue sollecita la difesa: giacché Pazzi è stato il primo traduttore della *Poetica* e poeta 'professionista' della poesia coturnata («essendo si può dire suo proprio far professione di poesia, e particolarmente della Tragica, perché tradusse ancora latinamente l'Edipo Tiranno»), viene abbassato il tiro attraverso un'espressione carica di riverenza: «che quanto all'arte meriti commendazione». Varchi, alla fine della sua breve rassegna sui "tragici toscani" non lesina lodi alla *Tullia* di Lodovico Martelli soprattutto per la «leggiadria» e «l'ornamento delle parole»²⁵: se tutte le altre parti (come la costruzione della favola) rispondessero a tale perfezione la tragedia italiana potrebbe non solo competere con i modelli greci o latini ma addirittura superarli («poca invidia dovrebbe hauere in questa parte la nostra lingua o alla Latina, o alla Greca»²⁶). Il traguardo sembra ancora lontano e la partita non ancora vinta con la tragedia antica. Quest'ultima rimane un'indiscussa meta verso cui tendere:

E non posso non maravigliarmi, che uno spirito tanto desto, e uno ingegno tanto elevato, aggiuntovi la cognizione delle lingue, la quale tutto, che fusse da lui dissimulata vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so, che a fare una Tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la sceleratezza sua cadere ne compassione, ne misericordia propria, e principal fine della Tragedia, e per dire universalmente tutto quello, che di questa materia intendo, mi pare quando leggo non, che l'altre Tragedie nella lingua loro, ma l'Antigone tradotta di Sofocle da Messer Luigi Alamanni in Toscano, o ancora l'Hecuba, e l'Efigenia d'Euripide tradotte prima in Latino, poi Toscanamente da messer Lodovico Dolce, che noi, se non manchiamo della Tragedia, non siamo però à quella perfezione arrivati, che per avventura si potrebbe, e senza dubbio si doverrebbe²⁷.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria, e ornamento delle parole» (ivi, pp. 681-682).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

PRELUDIO: LO STRAPPO AL CIELO DI CARTA.

Riferisce Hegel che Napoleone parlando una volta con Goethe sulla natura del tragico, affermò che la tragedia moderna si distingue essenzialmente dall'antico per il fatto che noi non abbiamo più un destino al quale gli uomini sottostiano e che al posto dell'antico fato è subentrata la politica. [...] Possiamo dire che l'umanismo moderno è tutto quanto pervaso dalla speranza napoleonica di sostituire l'iniziativa umana al prepotere del fato. Se Eschilo parla nel *Prometeo incatenato* di una «vana impotenza di sogno che impiglia in lacci la cieca stirpe dell'uomo», l'umanismo moderno vuole allontanare gli incubi del fato e dare alla stirpe dell'uomo, divenuta veggente, la potenza per costruire un proprio regno.²⁸

Sulla scia di Remo Cantoni e dell'aneddoto napoleonico-goethiano si potrebbe delineare un primo elemento che funge da spartiacque fra tragedia antica e tragedia moderna: lo spostamento delle tematiche tragiche dal 'prepotere' del fato alla potenza dell'uomo capace di costruire e dominare la realtà fenomenica («dare alla stirpe dell'uomo, divenuta veggente, la potenza per costruire un proprio regno»).

La figura dell'Oreste pirandelliano²⁹ potrebbe variamente riannodarsi all'aneddoto sopracitato con la variante che, caduto il prepotere del fato, l'uomo è deputato al dubbio e all'inazione: lo squarcio al cielo di carta, oltre a segnare il *discrimen* metaforico tra teatro antico e teatro moderno, diviene simbolo dello smarrimento dell'uomo moderno "post-copernicano"³⁰, della sua perdita di centro³¹:

²⁸ R. CANTONI, *Tragico e senso comune*, Mangiarotti, Cremona, 1963, p. 100.

²⁹ Dialogo tra Anselmo Paleari e Adriano Meis/Mattia Pascal: «Ora senta un pò, che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

- Non saprei, - risposi, stringendomi ne le spalle.

- Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

- E perché?

- Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta» (Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi* a cura di G. MACCHIA, I, Milano Mondadori, pp. 467-468).

³⁰ "Maledetto sia Copernico" esclama il protagonista nelle prime pagine del romanzo.

³¹ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* in *Tutti i romanzi*, cit., p. 322.

All'ottimismo della volontà è bene che si contrapponga un certo pessimismo dell'intelligenza perché ogni iniziativa umana è fallibile e rischiosa in una realtà che non coincide mai con i nostri sogni di dominio e di piacere. In un mondo copernicano l'uomo non può restare eticamente tolemaico³².

D'altra parte, la perdita di centro può tradursi come fuga verso l'infinito: è il senso del tragico unamuniano. Unamuno fonda la sua nozione di tragico «sull'irriducibile enigmaticità dell'esistenza (il "quien sabe?"). Ebbene, il "quien sabe" ha un'origine barocca, il "quien sabe" di Unamuno è riferito appunto al mondo barocco, al "non-so-che", al "non-si-sa-che-cosa-sia", a quella fuga verso l'infinito che appunto nel Barocco, secondo Unamuno, trovava la sua massima espressione»³³.

Tasso non fu insensibile al fascino del "non so che", usato nel *Torrismondo* al fine di enfatizzare la paura di cui costantemente si nutre l'anima di Alvida³⁴: il poeticissimo "non so che" tassiano, ricorrente tanto nella poesia quanto nella prosa³⁵, ha però un fascino squisitamente estetico³⁶.

A questo punto della nostra indagine, bisogna domandarsi cosa cambia tra il senso del tragico antico e il senso del tragico dei moderni e, in questo percorso, come si pone il senso del tragico del secondo Cinquecento? La presente sezione cerca di dare una risposta a questi quesiti.

³² R. CANTONI, Prefazione a *Il significato del tragico*, La Goliardica, Milano 1970, p. V.

³³ S. GIVONE, *Tragico antico e tragico moderno*, in U. CURI (a cura di) *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno*, Laterza 1991, p. 51.

³⁴ Tasso, *Torrismondo*, I, I, vv. 29-33: «E temo, ah! lassa, un *non so che* d'infausto o pur d'orrendo, ch' a me confonde un mio pensier dolente lo qual mi sveglia e mi perturba e m'ange, la notte e' giorno».

³⁵ Si veda, a mò d'esempio, il seguente passo mutuato dal *Messaggero*: «si cominciò ad intepidire, e divenne tale, che io ne sentii correre al cuore una virtù piena di *non so quale* soave conforto».

³⁶ A tal proposito risultano non inessenziali le parole di Sozzi: «Sul piano estetico e critico il platonismo [...] alimenta un nuovo gusto dell'indeterminatezza suggestiva (a torto scambiata da molti critici, compreso il Donadoni, con la generica astrattezza), che inizia, con stacco dalla prima esperienza aristotelica, una nuova fase, idealistica e romantica, nella storia della poetica tassesca. Questo nuovo gusto (palese nello stesso linguaggio critico: «*un non so che* di efficacia»; «*un non so che* di grazioso e di piacevole»; «*un non so che* di maestà nello stile») si dichiara nell'apprezzamento di versi «misteriosissimi», e del rappresentare «per modi obliqui», cioè destramente allusivi; e soprattutto nella predilezione per la bellezza irregolare e misteriosa: «In alcuni volti, non del tutto proporzionati, veggiamo un *non so che* di grazioso e di piacevole che ci alletta, ci rapisce, ci signoreggia» (B. T. SOZZI, *La poetica del Tasso*. In AA.VV., *Torquato Tasso*, a cura del Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso Ferrara 1954, Marzorati, Milano 1957, p. 86).

Χορός
ὦ δυσπόνητε δαῖμον, ὡς ἄγαν βαρὺς
ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῶ γένει³⁷.

1. TRAGICO ANTICO. FATO, DESTINO, DELIBERAZIONE IN ELLADE.

Ma al subdolo inganno di un dio quale uomo mortale potrà sfuggire? chi, pur con il suo veloce piede saltando di un agile salto? infatti, all'inizio Ate benevola blandendo svia l'uomo verso le reti, dalle quali non è possibile per il mortale saltando fuggire.³⁸

Dai versi appena citati della parodo dei *Persiani* appare evidente come nella tragedia di Eschilo si riscontri ancora una «concezione 'primitiva' (che in realtà rifletteva il bisogno di spiegarsi, in modo demistificato possibile, il problema del male nel mondo e della sofferenza degli uomini) secondo la quale la divinità appariva come capace di fare il male anche senza una motivazione in proposito»³⁹. Un esempio paradigmatico è costituito dal celebre passo delle *Storie* di Erodoto in cui Artabano, a conclusione di un pensiero in cui la morte è definita un rifugio e la vita un cumulo di affanni, afferma che il dio (ὁ δὲ θεός), dopo aver elargito dolcezza agli uomini, si rivela invidioso (φθονερός⁴⁰)⁴¹. Con simile accezione arcaica anche al verso 362 dei *Persiani* compare il termine φθόνος⁴². Eppure, l'ostilità divina verso i mortali è solo apparentemente immotivata: l'atto di Serse (di costruire il ponte di navi) è un'implicita violazione di una norma etico-religiosa che comporta una responsabilità da parte del re persiano. L'intervento del dio e l'azione dell'uomo risultano concomitanti. In questa prospettiva, allora, *ate* mantiene l'accezione omerica di «accecamento», «infatuazione» della mente

³⁷ Eschilo, *Persiani*, vv. 515-516: «O tormentoso demone, come troppo pesantemente tu sei saltato con i tuoi piedi sopra tutta la stirpe dei Persiani».

³⁸ Eschilo, *Persiani*, vv. 93-102 («δολόμητιν δ'ἀπάνταν θεοῦ τίς ἀνήρ θνατὸς ἀλύξει; / τίς ὁ κραιπνῶ ποδὶ πηδήματος εὐπετέυς ἀνάσσω; / φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα, / τόθεν οὐκ ἔστιν ὀπισθέν νιν ὑπεκδραμόντ'ἀλύξει»), traduzione di V. DI BENEDETTO, in: *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1978, p. 3.

³⁹ *ivi*, p. 12.

⁴⁰ in Erodoto, I, 32, I, il dio è detto invidioso e turbolento per ciò che concerne le vicende umane. Il divino è detto *tarachòdes*, "turbolento", nel senso che provoca continue impreviste modificazioni. Cfr. Di Benedetto, *L'ideologia del potere...*, cit., p. 14.

⁴¹ Cfr. Erodoto, VII, 45: «ὁ δὲ θεὸς γλυκὺν γεύσας τὸν αἰῶνα φθονερός ἐν αὐτῶ εὐρίσκειται ἔων»

⁴² «... οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον».

ma con un'aggiunta non irrilevante: l'uomo è ingannato e accecato nella mente in seguito alla violazione di una norma etico-religiosa⁴³.

Similmente anche nella parodo dell'*Agamennone*⁴⁴ il re di Micene - avvinto dal Fato e in preda all'*ate* - è spinto a sacrificare la figlia violando le più elementari leggi che regolano i legami filiali:

Agamennone è piegato dalla forza della necessità: in qualunque modo egli decida è nel giusto ed è insieme nell'errore. "E immerse", dice Eschilo, "il collo nel collare della necessità" [ἐπει δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον]. Agamennone è impari al dilemma: egli è vittima dell'irretimento di Ate. La miserabile insania prende la mente, la persuasione, funesta figlia di *ate* [...] trascina gli uomini nell'errore e ogni rimedio è vano. E allora da colpa si genera colpa ed ogni colpa è atto di giustizia [...] A fronte dell'immane potenza del *chàos* l'uomo può reggere se riesce a costituirsi come punto di resistenza, se raccogliendosi in sé riesce a dare forma alla sua potenza. In breve, l'uomo regge alle potenze della dissoluzione se trova la misura, se diviene legge a se stesso e insieme è capace di legge⁴⁵

Fin dalla parodo appare evidente come il re di Micene esperisca su di sé la legge del *πάθει μάθος* - dell'apprendimento della saggezza attraverso la sofferenza - che conduce alla misura e alla moderazione⁴⁶.

Tornando al concetto eschileo di *ate*, sono illuminanti le parole di Jäger quando afferma che:

⁴³ Cfr. Di Benedetto, *L'ideologia...*, cit. pp. 6-7. Per un'indagine sul significato di Ate, specialmente in Eschilo, cfr. A. M. MOREAU, *Eschyle, la violence et le chaos*. Paris, Les belles Lettres, 1985.

⁴⁴ «Or, poi ch'ei fu del Fato al giogo avvinto, / il cuor suo tramutarono impuri aliti / empî, che ad ogni ardir l'ebbero spinto. / Poi che Follia, che turpi mal' consiglia, / prima d'affanni miseranda origine, / rende gli uomini audaci» (Eschilo, *Agamennone*, vv. 218 sgg., traduzione di E. Romagnoli)

⁴⁵ S. NATOLI, *La salvezza senza fede*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 70.

⁴⁶ Non è inessenziale una breve riflessione sul tema del "μέτρον ἄριστον". Scrive Jäger: «lo sviluppo dell'idea greca della misura quale valore supremo si può contemplare collocandosi nel punto dov'è Sofocle, come da una vetta. Essa muove verso di lui e da lui riceve la sua classica impronta quale potenza divina, dominatrice del mondo e della vita» (Jäger, *Paideia*, cit., I, p. 413. Cfr. Cantoni, *Tragico antico e tragico moderno*, cit., p. 160). Nelle tragedie sofoclee, dunque, il valore della misura diventa assoluto: il male coincide sempre con la perdita o l'assenza della misura. Gli eroi tragici sofoclei - meno ieratici dei personaggi eschilei, ma ancora lontani dallo spirito borghese di Euripide - non perdono mai il decoro: essi cadono nobilmente, accettando i decreti divini. Sullo stesso tema scrive Cantoni: «L'eroe di Sofocle non è certo in grado di risolvere con le sue forze intellettuali e morali l'enigma preesistente del destino. La sua felicità terrena viene spesso annientata ma egli non rechina il capo, tenta anzi di affermare vigorosamente se stesso e accetta con dignità e fermezza la propria sorte che non è mai disgiunta da quella degli dei» (*Tragico antico...*, cit., p. 162).

Nel contrasto tra la fede nella perfetta coerenza del giusto ordinamento del mondo e la commozione suscitata dalla demonica crudeltà e malizia dell'Ate, onde l'uomo è indotto a violare tale ordinamento, per cadere poi vittima necessaria alla sua restaurazione, qui soltanto è racchiusa tutta l'idea eschilea del destino⁴⁷.

Accanto al sostantivo *ate/Ate* non è incidentale mettere in rilievo un altro termine: *Alastōr*. Esso è pronunciato, ad esempio, da Clitennestra a sostegno della tesi secondo la quale la sua azione (l'uxoricidio) è stata dettata non da volontà personale ma per "manipolazione" divina. Allo stesso modo, il demone compare anche nei *Persiani*⁴⁸ allo scopo di mettere in secondo piano la responsabilità di Serse. *Alastor*, nelle tragedie di Eschilo mantiene ancora i tratti più austeri: afferisce alle divinità ctonie e rappresenta un dio vendicatore che perseguita e punisce chi ha violato le leggi e l'ordine del mondo. Nelle tragedie di Sofocle, invece, *Alastor* si riduce a *genius loci* fino a perdere totalmente la sua originaria connotazione "mediterranea" con Euripide. Nelle tragedie euripidee, infatti, *Alastor* incarna semplicemente il male, un cattivo demone che agita e ottenebra la mente. Tale connotazione "luciferina" permarrà nella demonologia medioevale⁴⁹.

In conclusione, l'eroe tragico eschileo è schiacciato e limitato nel suo autodeterminarsi dallo scontro di forze sovranaturali, tra di loro in contrasto e alle quali è impossibile sottrarsi: l'*ate* (o qualsiasi altra forza che invasa e fa sragionare) è, infatti, causa di *nèpios*. Tuttavia, essa, come si dimostrerà a breve, non elimina del tutto la libertà di scelta e di azione.

Summa summarum, il condizionamento del sovranaturale si esplica primariamente attraverso l'invasamento divino (si pensi ai casi paradigmatici di Aiace, nell'omonima tragedia sofoclea, o dell'Eracle furente euripideo e senecano). Caso paradigmatico e, per molti aspetti, un *unicum* della tragedia classica, è rappresentato dalle *Baccanti* euripidee in cui il dio che infonde la mania coincide col protagonista stesso della tragedia: Dioniso "pungola" (*oistrào*) le donne di Tebe conducendole alla follia: «τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤσθησ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν»⁵⁰.

⁴⁷ W. JÄGER, *Paideia*, I, La nuova Italia, Firenze 1936, p. 388. Cfr. Cantoni, *L'idea del tragico*, cit., p. 159.

⁴⁸ Eschilo, *Persiani*, vv. 353-354: «ἤρξεν μὲν, ᾧ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ φανείς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν».

⁴⁹ Per una più ampia disamina del termine 'alastor', cfr. Untersteiner, *Le origine della tragedia e del tragico*, cit., specialmente il capitolo *Forme del pensiero mediterraneo in Eschilo*, pp. 347-406.

⁵⁰ EURIPIDE, *Baccanti*, vv. 32-33: «Però fuor dalle case io le cacciai / in preda alla follia» (traduzione a cura di E. Romagnoli).

Un altro canale attraverso il quale il soprannaturale s'insinua e comunica con gli uomini è rappresentato dall'apparizione di fantasmi (si pensi al fantasma di Dario nei *Persiani*, o di Polidoro nell'*Ecuba*), o dai sogni/incubi (si pensi al sogno di Atossa) o, infine, dai presagi e dalle apparizioni di divinità. Da Giraldo Cinzio a Shakespeare all'età moderna si presenta, soprattutto, il secondo dei due 'canali' suddetti. Infatti, tra gli esempi più celebri, si pensi alla sfilata degli spettri nel *Riccardo III*, al fantasma del padre di Amleto e a quello di Banquo nel *Macbeth*, dove compaiono altresì le streghe. Come afferma Steiner:

La tragedia vuole che sappiamo che l'esistenza umana è di per sé una provocazione o un paradosso; ci dice che le intenzioni degli uomini spesso s'infrangono contro forze inspiegabili e distruttive, forze che stanno all'esterno eppure vicinissime. Chiedere agli dei perché proprio Edipo sia stato scelto per soffrire il suo destino o perché Macbeth abbia dovuto incontrare le streghe sul suo cammino, è come chiedere ragione o giustificazione alla notte. Non c'è risposta⁵¹.

Tornando al mondo religioso e al senso del tragico per Eschilo, come già dimostrato, è condivisa l'idea soloniana di una Giustizia divina (*Dike*) che stabilisce l'ordine nel mondo punendo e accecando (*ate*) chi si è macchiato di *hubris*. Pertanto, se i problemi del destino e del significato della vita umana sono al centro del tragico antico, bisogna chiedersi fino a che punto, in un'esistenza governata dal potere del fato, possa parlarsi di un principio di autodeterminazione, di autonomia e di libertà per l'uomo. A questa domanda – centrale per determinare il senso del tragico nell'antica Grecia - Cantoni risponde asserendo che «ciò che noi chiamiamo carattere, temperamento individuale, personalità, esiste [nel teatro antico] ma non può accampare la pretesa di avere la meglio sul fato o di sovvertire i decreti»⁵². Anche Arbogast Schmitt⁵³, sulla stessa linea di Di Benedetto e di Cantoni,

⁵¹ G. STEINER, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992, p. 112. Limitatamente al concetto di tragico, Lanza osserva come «all'inizio del suo saggio sulle Antigoni [Steiner] scrive: "dalla rivoluzione francese i maggiori sistemi filosofici sono stati sistemi tragici. Essi hanno metaforizzato il postulato teologico della caduta dell'uomo [...]". L'Ottocento, egli nota, nasce sotto il segno della tragedia, è la tragedia l'esperienza poetica greca che viene più esaltata e riconosciuta come il compimento di ogni ideale di classicità. Ma fra tragedia e tragicità non pare esserci per Steiner differenza sostanziale, ed è dunque la tragicità della riflessione dei filosofi dell'Ottocento a confermare paradossalmente la rinnovata egemonia della tragedia» (D. LANZA, *La tragedia e il tragico*. In *I Greci, Storia, cultura Arte e società*, a cura di S. SETTIS, v. I, *Noi e i Greci*, Einaudi, pp. 470-471).

⁵² Cantoni, *Tragico antico e tragico moderno* in *Il significato del tragico*, cit., p. 158.

⁵³ Cfr. A SCHMITT, *Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik*, in H. FLASHAR (Hg.), *Tragödie. Idee und Transformation* (Colloquium Rauricum Band 5), Stuttgart 1997, 5-49.

s'interroga sull'effettivo grado d'indipendenza e di libertà d'azione dell'eroe tragico nel mondo greco. *In primis*, secondo Schmitt la colpa tragica non si può attribuire unicamente alla responsabilità dell'uomo: la scoperta dell'assoluta autonomia della ragione è, infatti, un concetto moderno (kantiano) pertanto, inapplicabile alla tragedia antica. Allo stesso modo, Schmitt si oppone alla teoria secondo cui non può esistere questione che faccia dipendere la colpa tragica esclusivamente dal fato: l'eroe tragico ha libertà – non assoluta - di scelta. Ne costituisce un esempio l'episodio sofocleo in cui Edipo si acceca. Tale punizione, autoinflitta, è frutto di libera scelta, non essendo, infatti, attribuibile a determinazione divina.

Come Ercole al bivio, ogni eroe tragico, dovendo scegliere, anche tra due sentieri egualmente rovinosi, è tenuto a tener conto delle conseguenze che ogni scelta comporta. Il conflitto delle intenzioni dell'eroe è, pertanto, un conflitto puramente intellettuale e non soggettivo, o meglio, etico, com'è proprio, invece, del dramma moderno. Questo concetto che si potrebbe definire di "autodeterminazione a diversi gradi" è il punto di raccordo tra la tragedia e l'*epos*. Spesso, tanto nella tragedia quanto nei poemi omerici, gli eroi vivono un conflitto tra volere e non volere, agire e non agire e questo è dovuto alla possibilità, seppure limitata, di autodeterminazione da parte dell'eroe epico/tragico.

Da quanto brevemente esposto, è facile arguire che le teorie di Schmitt prendono l'abbrivo da uno dei maggiori commentatori del *corpus* aristotelico: Alessandro di Afrodisia.

Fin dalle prime pagine del *De fato* appare chiara l'ispirazione alle teorie aristoteliche concernenti il destino e l'azione umana: «Aristotelis quam habet de fato et de eo quod in nobis, cuius philosophie presum iuxta vestrum testimonium doctor ipsius predicatus»⁵⁴. In realtà, nessuna opera aristotelica affronta in modo ampio e sistematico il tema del destino. Lo stesso termine greco (*eimarmène*), ricorre solo due volte nelle opere di Aristotele. Tuttavia, l'intero impianto teorico si basa innegabilmente su "materiali" mutuati dal *corpus* aristotelico e miranti a demolire fin dalle fondamenta il determinismo stoico.

A questo punto della nostra indagine, sarebbe interessante ripercorrere i punti principali del *De fato* al fine di annodarli variamente all'idea che Schmitt ha sunteggiato del rapporto tra destino e azione umana nella tragedia antica. Qui di seguito un breve resumè:

⁵⁴ A. DI AFRODISIA, *De fato ad imperatores*, version de Guillaume de Moerbeke, Vrin, Parigi 1963, p. 65.

Per quanto attiene al tema del destino, Alessandro d'Afrodisia procede come segue:

ciò che si produce per destino non si produce per necessità. Infatti, per quel che riguarda il nostro corpo, appare dimostrato che è possibile opporsi al destino: curare un corpo a cui è toccata in sorte una malattia rappresenta un valido esempio di opposizione dell'uomo alla natura e al destino:⁵⁵. *Sic stantibus rebus*, poiché è possibile opporsi alla natura, ne consegue che l'uomo ha una certa libertà su di essa e, quindi, anche sul destino. Poco oltre, Alessandro d'Afrodisia estende lo stesso principio a fatti che riguardano il carattere: «puisqu'il y a dans les faits naturels du contre nature, comme aussi dans les produits des techniques, il doit également y avoir place, dans les évènements produits par le destin, pour le "contre-destin", de sorte que s'il y a place pour le contre-nature, et si ce n'est pas là un mot vide de sens, il y aura également place, dans les évènements pour le contre-destin».⁵⁶

Ciò accade quando, secondo ragione, preferiamo opporci al nostro destino. Ne costituisce un esempio il sagace motto di Socrate a Zopyros a conclusione del sesto capitolo del *De fato*⁵⁷: Zopiro descrive Socrate negativamente, come un uomo lascivo. Socrate ribatte affermando che egli avrebbe certo avuto una natura lasciva (per destino) se lui stesso (il suo carattere) non vi si fosse opposto grazie allo studio della filosofia. Il carattere che è per natura (o per destino) può, dunque, essere cambiato se l'uomo si oppone ad esso: siamo quindi responsabili di ogni nostra azione perchè appunto possiamo sia modificare ciò che era fissato per noi dalla natura (come nel caso dell'esempio di Socrate), sia, *ex negativo*, possiamo decidere di non agire contro natura. A questo punto è necessario affrontare il tema della deliberazione⁵⁸. Per Alessandro, la deliberazione equivale alla possibilità di riflettere prima di reagire. Per gli stoici - la cui filosofia, è di stampo prettamente deterministico, e quindi, in posizione diametralmente opposta alle teorie enunciate nel *De fato* - la deliberazione fa parte della catena causale che spinge l'individuo ad agire proprio come deve agire. In netto contrasto con il determinismo stoico, Alessandro afferma che la deliberazione non è vana, ma anzi, utile sulle cose future che dipendono da noi.

S'impone una considerazione: ogni forma di determinismo elimina il tragico. Il tragico è contrasto, come sinora dimostrato, tra due principi inconciliabili. L'atto deliberativo svuotato di significato, all'interno di un sistema che guarda a ogni azione come a una catena di ἀρχα precostituiti, è, dunque e per sua stessa definizione, antitragico. Per questa ragione, parlando dei tragici greci, Schmitt non può non intendere il fato in termini "peripatetici" e

⁵⁵A. DI AFRODISIA, *Traité du destin*, Le belle lettres (1984), p. 170, 14-16.

⁵⁶ Ivi, 170, 5-11.

⁵⁷ Cfr. ivi, 171, 6-15.

⁵⁸ Ivi, 177, 22 - 179, 34. Soprattutto 179, 18 e sgg.

non può certo prescindere dal *De fato* di Alessandro di Afrodisia che ne rappresenta la trattazione più completa.

Tornando alle tragedie e a Eschilo in particolare, limitatamente al tema destino-deliberazione, non è inessenziale riportare i seguenti versi mutuati dalle *Coefore* di Eschilo:

Κλυταιμνήστρα:

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

ὈΡΕΣΤΗΣ

Πυλάδη τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

ΠΥΛΑΔΗΣ

ποῦ δὴ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα
τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ δ' εὐορκώματα;
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον⁵⁹.

Le parole di Pilade da una parte rompono gli indugi di Oreste, dall'altra, sono il chiaro riflesso di quanto affermato attraverso la teoria "antideterministica" del *De fato*: la libertà di scelta dell'eroe tragico non è annullata dalla deliberazione divina. L'eroe greco può scegliere e agire liberamente. Ciononostante, il consiglio/*dictat* divino (nel caso specifico, Apollo esige da Oreste di vendicare l'uccisione del padre) pende sul capo dell'eroe tragico come una spada di Damocle per le conseguenze che un'eventuale trasgressione potrebbe comportare. Fatta questa precisazione, si può arguire che Oreste avrebbe potuto scegliere, se lo avesse voluto, di risparmiare la madre opponendosi al monito di Apollo. Il problema, come già asserito con le teorie di Cantoni e di Schmitt, è, semmai, di calcolo: l'eroe tragico, nell'atto di deliberare (come ben evidenzia Pilade nel brano summenzionato) deve tener conto di quali possano essere le eventuali conseguenze. Nel caso specifico, entrambe le scelte conducono alla catastrofe;⁶⁰ lo "squarcio al cielo di carta" che trasforma Oreste in Amleto è ancora lontano a venire.

Appaiono illuminati, a tal riguardo, le seguenti parole di Untersteiner:

⁵⁹ Eschilo, *Coefore*, vv. 896-902: «Clitennestra: "Fermati, o figlio! Questo seno venera, / figlio, su cui spesso dormisti, a cui / almo latte suggean le / tue gengive!" Oreste: "Che fare? Risparmiar mia madre, o Pilade?" Pileade: "E dove andâr gli oracoli d'Apollo, / da Pito imposti, e i giuramenti sacri? / Inimicati tutti, e non gl'Iddei"» (Traduzione di E. Romagnoli).

⁶⁰ Per Oreste non uccidere la madre avrebbe significato subire la punizione di Apollo, ucciderla, invece, come la trilogia dimostra, comporta un grave problema etico e l'ira delle divinità ctonie.

Riuscirà evidente la differenza tra il modo di concepire non greco e quello greco, quando si sappia come l'uomo greco deve lottare contro opposte forze divine e tragicamente scegliere fra queste. Il tragico moderno, invece, come si manifesta già presso Shakespeare, è completamente diverso, «perché si svolge nell'intimo dell'uomo»⁶¹

Stando alle teorie di Untersteiner, Hegel identifica il "senso del tragico" eschileo nel contrasto tra gli dèi superi contro quelli inferi: l'attrito tra forze divine contrapposte e, quindi, del divino con se stesso è l'essenza del tragico arcaico (eschileo). Se per Hegel tale contrasto può essere superato in una sintesi più alta, per Untersteiner, invece, sulla scia del famoso assunto goethiano⁶², l'essenza del tragico conserva la consapevolezza dell'insolubilità dei contrasti. Inoltre, sulla scia di Körner, si può asserire come nel teatro antico, di Eschilo in particolare, gli eroi patiscano il loro tragico destino:

solo perché è voluto o permesso da dèi privi di eticità o tuttavia eticamente indifferenti [...] Pallade Atena può ben procurare a Oreste sulla terra un luogo di rifugio, ma mai nella tragedia attica, come nel *Faust* di Goethe, una voce può portare la consolazione dall'alto e gridare "è salvato", invece che "è giudicato". Il "tragico" come categoria metafisica – come qualche cosa che non ammette superamenti – era dunque possibile solo presso gli Ellèni, ai quali una siffatta concezione del mondo era predestinata dai loro dèi problematici, eticamente ambigui [...]. Invece era inconciliabile l'aspetto tragico col Dio onnisciente, infinitamente buono e onnipotente del monoteismo, il quale colloca al posto della tragedia la teodicea⁶³.

⁶¹ Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, cit., p. 337.

⁶² Infatti, com'è noto, Goethe dopo avere letto i libri di Hinrichs confida a Eckermann i seguenti dubbi: «l'idea della famiglia e dello stato e dei tragici conflitti che ne possono derivare è certo un'idea buona e fertile; ma io non posso concedere che essa, per l'arte tragica sia la migliore, e magari l'unica giusta. Certo, noi viviamo tutti in famiglie e nello stato; e non è facile che ci colpisca un destino tragico, senza colpirci insieme come membri delle une e dell'altro. Ma possiamo essere buoni personaggi tragici, anche se siamo membri delle famiglie, o solamente membri dello stato. *In sostanza basta che ci sia un conflitto, che non ammetta alcuna soluzione; e questo conflitto può nascere dalla contraddizione di rapporti qualsiasi, purchè questa contraddizione abbia il suo genuino fondamento nella natura, e sia genuinamente tragica.* Così Aiace rovina per il demone dell'ambizione offesa, ed Eracle per il demone della gelosia amorosa. In nessuno dei due casi è visibile il più lieve conflitto tra la pietà familiare e la virtù civile, che secondo Hinrichs devono essere gli elementi della tragedia greca». (J. ECKERMANN, *Colloqui col Goethe*, trad. it. Bari 1912-14, II, pp. 201-202. Cfr D. LANZA, *La tragedia e il tragico...* cit., p. 469- 505). È chiaro che, colpendo Hinrichs, Goethe vuole colpire Hegel e la sua estetica: la contraddizione non può essere limitata al solo binomio stato-famiglia.

⁶³ Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, cit., pp. 342-343.

Seguendo il pensiero di Untersteiner, il Dio “onnisciente e infinitamente buono” delle religioni monoteistiche, presupponendo la teodicea come fine ultimo, elimina giocoforza l’effetto tragico: il “tragico” è un «concetto eminentemente laico, poichè inconciliabile con ogni teodicea»⁶⁴. Il contrasto insanabile, infatti, sta alla base del tragico e la colpa non si annulla semplicemente con azioni platealmente eroiche, lasciando, invece, un’inesauribile problematicità:

Bisogna riconoscere che il “tragico” è una categoria metafisica, che mostra il disordine, la frattura, il dissidio nell’accadere del mondo. Il singolo avvenimento tragico simboleggia, rappresenta, esemplifica, la struttura del mondo⁶⁵.

Simile teoria si riscontra, prima che in Untersteiner, nella *Filosofia del tragico* di Leon Čestov. Il filosofo russo contrappone la tragedia alla filosofia intesa, quest’ultima, come «sapere fondato su quelle strategie illusionistiche che sono, anzitutto, la teodicea, la giustificazione del male e della sofferenza a partire da Dio, e secondariamente, come laicizzazione della teodicea, le varie forme di filosofia della storia»⁶⁶.

A questo punto della presente indagine bisogna chiedersi fino a che punto possa dirsi vero l’assunto che nega una conciliazione tra il cristianesimo e la categoria del “tragico”.

Qui basti affermare che, a conclusione del suo pensiero, Untersteiner afferma che «l’approfondita riflessione religiosa del Rinascimento e della Riforma» scuotono l’ottimismo del cristianesimo: «non nel protestantesimo luterano ciò poté accadere, perchè la supremazia del problema etico su quello metafisico, rendeva impossibile una tragedia genuina»⁶⁷. Untersteiner ravvede, invece, nel calvinismo, un «germe di tragica concezione»:

La dottrina della predestinazione e della grazia divina, indipendente dal merito, «che come tale non ha nulla a che fare con la giustizia», implicava l’incommensurabilità dei concetti di Dio e di giustizia e la vanità del

⁶⁴ivi, p. 137.

⁶⁵ivi, 337.

⁶⁶S. GIVONE, *Tragico antico e tragico moderno*, cit., p. 56. Simile contrapposizione tra filosofia e tragedia ritorna, poi, come osserva Givone, anche nel pensiero di Lukács, asserendo che la *Metafisica della tragedia* è un’opera che si richiama alla *Filosofia del tragico* čestoviana prendendone le tesi di fondo.

⁶⁷*Ibidem*.

problema di una teodicea. La dottrina della grazia rende di nuovo possibile l'aspetto tragico, connesso col motivo calvinistico della «colpa inevitabile»⁶⁸.

Per concludere, ritornando al tema del presente paragrafo (“il tragico antico”), i motivi ispiratori del teatro eschileo e sofocleo mutano con Euripide. Il “sentimento tragico del fato”, grande motivo ispiratore di Eschilo, o il tema, tipicamente sofocleo, del μέτρον ἄριστον⁶⁹ cedono il passo a un teatro dove il mito greco appare già corroso dalla critica e dal dubbio: l'età di Euripide è piena di fermenti ‘illuministici’. La coppia Oreste-Pilade, oggetto di analisi a inizio del paragrafo, risulta nel teatro euripideo inevitabilmente intaccata dalla retorica dei sofisti. Più in generale, i personaggi euripidei sono uomini che ragionano, che dubitano, che mettono al primo posto problematiche individuali (psicologiche o sociali) dove il fato e gli dei guardano da distanze siderali. Nel teatro euripideo, dunque, lo spirito critico e il realismo borghese infondono nel mito un nuovo contenuto realistico che spinge gli dèi sullo sfondo:

In un mondo nel quale più non regna una giustizia assoluta, l'azione umana resta priva di paradigmi, più esposta al rischio di una tragicità assoluta, non redenta da una religiosità che la riscatta. Il tragico incombe sull'uomo quasi come un assurdo kafkiano che frustra le speranze e le iniziative dell'uomo. Ancora non è nato il nichilismo moderno e la figura umana campeggia nella sua statura passionale e psicologica, anche se diviene preda di contraddizioni e grovigli inestricabili, provocati dalle sue stesse passioni⁷⁰.

Secondo Nietzsche la tragedia incomincerebbe a morire con Euripide. La tragedia «si spense in modo diverso che non tutte le altre antiche forme d'arte: morì di suicidio, in conseguenza di un conflitto insolubile, perì, dunque, tragicamente, laddove quelle altre si estinsero della morte più bella e tranquilla, ben avanti negli anni».⁷¹

A uccidere la tragedia è un poeta tragico. Euripide, infatti, attraverso il letale ingrediente della dialettica «caccia via con la sferza dei suoi sillogismi la musica della tragedia; vale a dire distrugge l'essenza della tragedia la quale si interpreta unicamente come manifestazione e figurazione di stati d'animo

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr., nota 46.

⁷⁰ Cantoni, *Il significato del tragico*, cit., pp. 168-169.

⁷¹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Firenze 1972, § 11, p. 106.

dionisiaci, come la simbolizzazione visibile della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca»⁷².

Euripide, dunque, rifonda il dramma su ciò che non è dionisiaco. D'altro canto, il binomio conoscenza-morte della tragedia era stato già affrontato da Nietzsche quando, nell'indagine sulla connessione tra sofferenza e conoscenza, si richiama alla figura di Amleto:

In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto, entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno conosciuto, e provato nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla dell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione; per agire occorre essere avvolti nell'illusione – questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore⁷³ che non si decide ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo – è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo dionisiaco⁷⁴.

Il senso del tragico in questa prospettiva coincide con la dottrina misterica sull'essere.

Summa summarum, attraverso le teorie di Untersteiner e Nietzsche è possibile pervenire *ex negativo* ad alcuni risultati sulla natura del tragico e sulle cause del 'suicidio' del tragico antico:

1) il Dio onnisciente e infinitamente buono delle religioni monoteistiche, presupponendo la teodicea come fine ultimo, elimina giocoforza l'effetto tragico: il "tragico", pertanto, è un concetto eminentemente laico, poichè inconciliabile con ogni teodicea.

⁷² *ivi*, p. 127. Sul rapporto tra il pensiero di Hegel e la filosofia di Nietzsche Lanza afferma: «si può dunque constatare che il tragico nietzschiano, pur presentandosi come fascinosamente polemico, serba i tratti importanti della riflessione hegeliana. Si è potuta riconoscere sopra la nozione di contraddizione insolubile; ma che cos'è poi la tragedia se non il superamento di una sterile giustapposizione tra l'appollinea visione dell'epica («il sogno») e la soggettività dionisiaca del canto («l'ebbrezza»), superamento che si realizza nel canto che si fa visione, nel «sogno di un'ebbrezza», in una storia, un mito, riscattato dalla sua originaria oggettività, rappresentato nel suo stesso farsi, nel rivelarsi della volontà? All'incanto hegeliano della sintesi come esperienza totalizzante neppure lo schopenhaueriano Nietzsche sembra capace di sfuggire» (*La tragedia e il tragico...*, cit., pp. 481-482).

⁷³ Hans Sachs, personaggio de *I maestri cantori*.

⁷⁴ Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., § 7.

2) Contro Euripide: mettere in scena «la vita e la pratica comune, nota, quotidiana⁷⁵», facendo in modo che lo spettatore possa giudicare il dramma, costituisce la morte della tragedia. In altre parole il morbo della dialettica coi suoi sillogismi elimina l'essenza stessa della tragedia, la quale per definizione è manifestazione e figurazione di stati d'animo dionisiaci. Togliere la dottrina misterica significa eliminare l'essenza stessa del tragico.

Questo primo paragrafo - volto a indagare il tema "Tragico Antico: Fato, destino, deliberazione in Ellade" - risulta utile per un'indagine mirante a delineare il "senso del tragico" nel secondo Cinquecento: lo scopo, infatti, è quello di ricercare eventuali evoluzioni fra tragico antico e tragico dei moderni. In ultima istanza bisogna capire qual è il significato del tragico per le tragedie che saranno oggetto di analisi nei prossimi paragrafi e se queste ultime convergono a una generale idea del tragico: bisogna capire se si può parlare o meno di un "senso del tragico" nel Cinquecento e se questo senso converga con quello dei moderni.

⁷⁵ *ivi*, § 11.

2. VERSO UN NUOVO “SENTIMENTO DEL TRAGICO”?

2.1. DALL'EROE 'INCOLPEVOLMENTE COLPEVOLE' ALLA VENDETTA.

Nell'analisi condotta da Arbogast Schmitt⁷⁶ sul concetto di colpa nelle 'rivisitazioni' cinquecentesche di Aristotele, si afferma - come già analizzato nei capitoli relativi alla trattatistica cinquecentesca - che *l'hamartia* è sempre frutto di un'azione «individualmente evitabile». Ciononostante, l'errore conduce l'agente a pagare uno scotto di gran lunga più pesante di quanto effettivamente avrebbe meritato sulla base dell'azione commessa.

L'hamartia, così intesa è propria del genere tragico. Al contrario, la tragedia non prevede alcuna azione scellerata che sia volutamente malvagia e, dunque, criminosa. Inoltre, Schmitt non manca di sottolineare come all'interno dei due estremi - “colpevole” (volontario e intenzionale) e “incolpevole” (che agisce nei vincoli di costrizioni interne o esterne) - vi siano nel Cinquecento posizioni che seguono solo in apparenza la definizione dell'eroe medio aristotelico: pur commentando in modo 'tradizionale' la figura dell'eroe mezzano, alcuni trattatisti⁷⁷ aprono le porte a una diversa interpretazione dell'*hamartia* che prevede una responsabilità soggettiva da parte dell'eroe tragico che “decide” di cadere in errore sospinto da «uno slancio irrazionale (impeto, furore), di cui l'uomo per sua propria natura è in balia»⁷⁸. Questo caso particolare è un'eccezione rispetto all'interpretazione “tradizionale” secondo la quale, come già evidenziato, l'eroe tragico è “incolpevolmente colpevole”.⁷⁹

Con questa nozione Robortello non ha soltanto formulato una posizione che ha resistito a tutti i mutamenti delle diverse teorie del Rinascimento; essa è sopravvissuta fino alle più recenti esegesi del tragico di oggi. Persino la conseguenza, già vista da Robortello, che cioè la maggior parte delle tragedie greche non si adattano a questa spiegazione della colpa tragica, e precisamente soltanto *l'Edipo re* resta come figura tragica realmente ideale, è sostenuta anche da stimati filologi contemporanei. Non si cerca in noi ma

⁷⁶ Faccio riferimento a Schmitt, *La poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica...*, cit., pp. 39-41.

⁷⁷ Si vedano, a mo' esempio, le posizioni di GIASON DENORES, *Discorso intorno a que' principiiim cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e dai governatori delle repubbliche...*, 1586, in Weinberg, *Trattati...*, cit., III, pp. 375 sgg. Cfr., Schmitt, *La poetica di Aristotele...*, p. 40.

⁷⁸ Schmitt, *La poetica di Aristotele...*, cit., p. 40.

⁷⁹ Cfr. Robortello, *Explicationes...*, (1548), cit., p. 130 sgg.

in Aristotele la colpa del fatto che la sua concezione del tragico non appare trovar giustificazione nelle tragedie greche conservateci⁸⁰.

In altre parole è da notare che l'essenza della tragicità nella precettistica aristotelica è strettamente connessa alla peripezia⁸¹, ovvero al momento del rovinoso rovesciamento «dalla buona sorte alla sventura, non per una malvagità ma per un grande errore di una persona, o quale si è detta o migliore che peggiore dell'ordinario».⁸² La concezione aristotelica di una tragicità fondata sul concetto dell'eroe "incolpevolmente colpevole" se trova la sua piena dimostrazione nell'*Edipo re* sofocleo, non coincide in pieno con quel "senso del tragico" eschileo – analizzato attraverso la figura di Oreste – in cui il personaggio principale cade in errore volontariamente, decidendo di vendicare il padre sulla madre. Quella di Oreste, dunque, è un'azione frutto di una scelta che, seppure in connessione con gli obblighi imposti da un intervento trascendente (Apollo), nasce sotto il segno della vendetta. In molte tragedie euripidee l'idea "aristotelica" dell'eroe tragico non sembra trovare giustificazione: un esempio tra tutti, Medea decide intenzionalmente di uccidere i figli per vendicarsi su Giasone⁸³.

Il tema della vendetta, "declassato" nella precettistica aristotelica, è, invece, elemento cardine della tragedia rinascimentale e barocca:

Per tutto il teatro di questo periodo può valere l'osservazione fatta da Northrop Frye a proposito del teatro shakespeariano. Non soltanto, nota Frye, il pubblico elisabettiano – come il pubblico di ogni tempo, aggiungeremo noi – simpatizza istintivamente con il vendicatore e considera, nel profondo, atto positivo la vendetta, ma tende, al di là di qualsiasi ammaestramento teologico o di qualsiasi catechesi morale, a connotarla in qualche modo religiosamente: «proprio perchè nella Bibbia Dio si presenta dicendo "mia è la vendetta" la figura del vendicatore è sovente considerata

⁸⁰ Schmitt, *La poetica di Aristotele...*, cit., p. 41.

⁸¹ *Poetica*, 1452a,11, 23-29: «La peripezia, come si è detto, è il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario e questo, come stiamo dicendo, secondo il verosimile e il necessario, come ad esempio nell'*Edipo* il messo, venendo come per rallegrare Edipo e liberarlo dal terrore nei riguardi della madre, rivelandogli chi era, ottiene l'effetto contrario; e nel *Linceo*, mentre il protagonista vien condotto a morire e Danao lo segue per ucciderlo, in forza dello svolgimento dei fatti accade che Danao muoia e Linceo si salvi».

⁸² *Poetica*, 1453 a 13,14-17.

⁸³ In *Poetica* 53b, 26-29, Aristotele cita Medea come esempio di azione svolta da "persone che fanno e sono a conoscenza" di ciò che stanno compiendo (in questo caso l'infanticidio). Esempio superato "da chi agisce ignorando e dopo aver agito giunge al riconoscimento" (cfr, *ivi*, 54, a1-3).

[...] come quella di agente divino, qualunque sia il personale livello morale⁸⁴»,⁸⁵

Per quanto concerne la tragedia italiana, Torelli, “l’ultimo tragedo” del Cinquecento, si pone sul solco di Aristotele tentando di “sanare” le contraddizioni interne alla *Poetica* stessa.

Infatti, nella scelta tra un modello tragico che contempla un eroe che agisce in piena coscienza - e quindi per vendetta⁸⁶ - e il modello “aristotelico” dell’eroe “incolpevolmente colpevole”,⁸⁷ Torelli, nella *Merope*⁸⁸ e con maggiore evidenza nel *Tancredi*, opta per una via intermedia.

La *Merope*, infatti, è più in linea con l’interpretazione “tradizionale” dei commentatori di Aristotele.⁸⁹ Ne costituiscono un esempio i seguenti versi nei quali Merope, accecata dall’ira e dal dolore per la morte di Telefonte, è in procinto di uccidere il giovane straniero (lo stesso Telefonte) che gli ha annunciato la morte del figlio. Sta per compiere, dunque, un atto irrimediabile per ignoranza della verità:

Ben parli Gabria; ma facciamo almeno,
che costui nel morire
senta pena e dolore.
Deh legalo, se puoi, indi lo sveglia:

⁸⁴ N. FRYE, *On Shakespeare*, Markham (Ontario), Fitzhenry e Whitside, 1986.

⁸⁵ D. CECCHETTI, *Teologia della salvezza e tragico sacro*, in *Il Tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), a cura di D. CECCHETTI e D. DELLA VALLE, p. 290.

⁸⁶ Sulla scia della *Medea* euripidea e senecana.

⁸⁷ Sulla scia dell’*Edipo re* di Sofocle.

⁸⁸ È interessante osservare che nella struttura la *Merope* diverge dal *Tancredi*, richiamandosi alla lezione del Trissino, allo scopo di ripristinare la forma del dramma greco: la *Merope*, infatti, non è divisa in atti e scene, non v’è neppure il prologo ad inizio di tragedia e al coro viene lasciato ampio spazio (maggiore rispetto alle altre tragedie con struttura ‘regolare’). Inoltre, relativamente al metro, è seguita, invece, la lezione della *Canace* speroniana: endecasillabi alternati a settenari.

⁸⁹ Torelli, sulla scia di Maggi, suddivide la *Poetica* aristotelica in 157 particelle. Non è una scelta casuale quella di Torelli, strenuo difensore della più ferrea ortodossia, se predilige le scelte operate dai fautori di quella linea “etica” a lui più consona. Le lezioni di Torelli sulla *Poetica* di Aristotele sono consultabili nei due manoscritti parmensi 1304 e 1305: le *Lezioni sopra la poetica di Aristotele* (che riguardano soltanto le prime 33 particelle, ovvero il “proemio”) e *Le Letioni del Perduto Academico Innominato sopra il Trattato della Tragedia d’Aristotile*. Per le teorie di Torelli sulla *Poetica* aristotelica, cfr. G. VERNAZZA, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli, Presso la deputazione di storia patria per le province parmensi*, Parma 1964, pp. 9-64. Più recentemente G. GENOVESE, «Non essendo poesia altro che poetica in atto». Note sugli scritti di poetica di Pomponio Torelli, in A. Bianchi., A. Catelli, A. Torre (a cura di), *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Unicopli, Milano 2012, pp. 57-73.

poni il tuo balteo, o le mie bende in opra,
ch'io non ne resto *vendicata* appieno,
se con la fredda tema de la morte,
con gli oltraggi e col ferro
insieme non offendo il corpo, e l'alma⁹⁰

Innanzitutto, da un punto di vista strettamente stilistico, Merope non parla con il linguaggio scarnito di Trissino e neppure ricorre al ritmo monocorde del Giraldi. Con la *Merope* la tragedia ha fatto «grandi passi in avanti sulla via di una chiara *funzionalità spettacolare*: Torelli ha maturo il senso della necessità di incardinare le parole nella situazione agita». ⁹¹

Tornando al tema della nostra indagine, Aristotele, classificando tre diverse tipologie di azioni tragiche, definiva ottimale quella in cui si progetta di compiere qualche atto irrimediabile per ignoranza ma si giunge al riconoscimento prima di compierlo. ⁹² Come esempio paradigmatico Aristotele adduce l'esempio di Merope, che in procinto di uccidere il figlio «non lo uccide però, ma lo riconosce». ⁹³ Questo esempio mutuato dal *Cresfonte* euripideo (del quale sono rimasti frammenti) ⁹⁴ assieme all'*Ifigenia* e all'*Elle* (tragedia di cui non si hanno altre testimonianze), costituiscono le migliori delle peripezie possibili ⁹⁵.

Anche nella *Merope* torelliana la figlia di Cresfonte, quando sta per infliggere il corpo mortale sul presunto assassino del figlio, è fermata dal servitore (Nesso) attraverso il quale si arriva all'agnizione: l'insegnamento di Aristotele è applicato alla lettera. Lo stesso Torelli non manca di porre l'accento, anche sul versante teorico, commentando il passo aristotelico appena citato. Nelle *Lezioni*, infatti, si legge: «quando dovendosi fare l'atrocità non si fa, perchè per ignoranza s'incomincia a fare et nel fatto

⁹⁰ P. TORELLI, *Merope*, in M. ARIANI, Introduzione a *Teatro del Cinquecento: La tragedia del Cinquecento*, in «Il Teatro italiano», II, Einaudi, Torino 1977, v. 2, p. 623, vv. 2184-2192. Più oltre ritorna il termine – ricorrente nelle tragedie del Cinquecento – “scellerato”: «questa man, scellerato, il laccio scioglie, / che la vile alma tua col corpo lega [...] ivi da le tre Furie il pago avrai, ch'a le tue scelleraggini conviensi» (vv. 2202-2206). Al grido di vendetta di Merope fanno da *pendant* le parole di Telefonte che difende la sua innocenza con la ripetizione della parola “invendicato”: «Lasso, che 'nvendicato il padre resta, / ed io infelice, e 'nvendicato moro» (vv. 2214-2215).

⁹¹ Ariani, *Tra classicismo e manierismo...*, cit., p. 330.

⁹² Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1553b, 33-37.

⁹³ Aristotele, *Poetica* 1554a, 5-6.

⁹⁴ Cfr. Euripide, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Intr. Text and Comm. by A. Harder, Leiden 1985.

⁹⁵ Tra le diversi esempi di azioni tragiche «migliore di tutti è l'ultimo, intendo come nel *Cresfonte* Merope lo riconosce, nell'*Ifigenia* la sorella con il fratello e nell'*Elle* il figlio che sta per cedere la madre la riconosce⁹⁵» (*Poetica* 54a 4-8).

riconoscendo si desiste».⁹⁶ Tra gli esempi addotti da Aristotele, Torelli, inoltre, cita il *Cresfonte* e l'episodio dell'omicidio del figlio, scongiurato grazie all'agnizione avvenuta *in extremis*. Come ha osservato Montorfani, nella *Merope* si ritrova il tentativo di conciliare quei punti "incongruenti" di cui si è argomentato, oggetto di dibattito tra i trattatisti coevi a Torelli: all'agnizione - poco prima che si compia un errore per ignoranza del vero - come forma ottimale di tragedia si oppone un altro luogo della *Poetica*⁹⁷ in cui si indica nel « fin mesto» la perfetta conclusione tragica e si definisce Euripide il più tragico dei poeti⁹⁸ proprio perchè la maggior parte delle sue tragedie «εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν».

Torelli tenta, dunque, una conciliazione tra questi due "giudizi" contrastanti attraverso il *Leitmotiv* della vendetta: sciolto il nodo dell'agnizione (seguendo la "peripezia perfetta" voluta da Aristotele), il finale è sotto il segno della vendetta prima (di Telefonte su Polifonte), in cui si depreca la figura dell'usurpatore tirannico e la debolezza di un "regno ingiusto fondato in aria"⁹⁹. Le conseguenze portano al «fin mesto», icasticamente rappresentato dall'immagine della «vedova, sconsolata in veste negra»¹⁰⁰. Appagata la sete di vendetta e vendicata la famiglia, *Merope* si abbandona a compiangere Polifonte.

⁹⁶Torelli, *Lezione XXV del Perduto*, Ms. Parm. 1305, p. 316. Cfr. P. MONTORFANI, *Uno specchio per i principi le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Ets, Pisa 2010, p. 20.

⁹⁷Aristotele, *Poetica*, 1453a, 21-30.

⁹⁸ Cfr. Montorfani, *Uno specchio per i principi...*, cit., p. 20.

⁹⁹ Torelli, *Merope*, vv. 2642-49: «Superbo possessor dell'altrui regno, / iniquo usurpator de l'altrui nozze, / ecco le tue delizie, ecco il tuo scettro. / quando in maggior altezza esser credevi, / con ruina maggior alhor cadesti. Ben mostri, Polifonte, ch'ogni ingiusto / regno è fondato in aria, e picciol vento / facilmente lo svelle da radice».

¹⁰⁰ Torelli, *Merope*, v. 2671 e sgg.: «O *Merope* infelice! E pur vedesti / Morto quel Re, che più che gli occhi amavi; / Et or vedi costui lacero e tronco, / Da cui sopra ad ogni altra fosti amata. / O mia vana bellezza: eccoti estinti / Avanti due re grandi e tuoi fedeli. / Che più t'insuperbisci o che altro pregio / Omai che morte o che continuo duolo / Da tal trionfo da tal fasto attendi? Porgi infelice il dono a tuo marito; / Poi dà degno sepolcro al degno amante; / Poscia a dolerti, a lagrimar ti resta, / Vedova sconsolata in vesta negra». P. COSENTINO (*Regine in veste negra: analisi dei personaggi femminili in Pomponio Torelli*, in *Il debito delle lettere...*, cit., p. 222) osserva come «il colore nero, strettamente legato alla vedovanza di *Merope*, appare tuttavia dotato di una precisa valenza etica: esso indica la rinuncia volontaria alle pompe del mondo, alle vane ricchezze, al lusso. Tale scelta cromatica ci riconduce, quindi, da un lato alla moderna tradizione lirica (Petrarca, appunto), dall'altro alla normativa comportamentale che si impone grazie al *Cortigiano* del Castiglione, allorchè l'abbigliamento, appunto, "nero" del gentiluomo diviene manifestazione della *gravitas* ed emblema "di una nuova consapevolezza di sè". Cosentino cita da Quondam (*tutti i colori del nero. Moda alla "spagnola" e "migliore forma italiana"*, in G. B. Moroni, *Il cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, a cura di A. Zanni e A. Di Lorenzo, Milano, Skira 2005, p. 35).

Questo finale porta a un nuovo “sentimento del tragico”. Infatti, la catarsi tragica, nelle interpretazioni tradizionali dei commentatori del Cinquecento, si riferisce al pubblico. Anche in età moderna il concetto di catarsi in riferimento agli attori che agiscono è sporadicamente contemplato. Torelli, invece, va oltre l’interpretazione tradizionale di *Poetica*, VI, 49b 27-28.

Ariani, per primo, ha individuato che, nel *threnos* conclusivo, il lamento finale di Merope «afferma ma anche nega la purificazione catartica».¹⁰¹ Sulla scia di Ariani anche Scarpati non manca di concentrare la sua attenzione su questo elemento che costituisce, certo, uno dei tratti più originali della drammaturgia torelliana: la catarsi entra nel dramma per mezzo del sentimento “dell’intenerimento sull’ucciso”. Lo scarto tra il tragico antico e il tragico torelliano è forse tutto concentrato in questo mutato sistema culturale: nella tragedia antica l’eroe tragico, come già dimostrato, si muove sotto l’egida di forze che lo superano e che sono spesso in contrasto tra di loro (la dicotomia essenzialmente eschilea tra dèi sùperi e ìnferi). La responsabilità dell’eroe tragico antico esiste, come già dimostrato, ma è limitata dalle suddette forze e dalla conseguente scelta che si risolve intellettualmente sulla base delle eventuali minori conseguenze.

Mutato il sistema culturale, «turbamento e riequilibrio cosciente non possono rimanere eventi esterni alla dinamica tragica, ma sono costretti a far breccia nel personaggio stesso che misura ed esamina se stesso. Il Torelli è tra i primi a intuire questa esigenza¹⁰²».

D’altra parte, sul versante teorico Torelli, se da una parte – sulla scia del “Pius Madius” e in linea con lo spirito della Controriforma - attribuisce una finalità pedagogica e morale alla tragedia (in opposizione alle teorie del Castelvetro¹⁰³), dall’altra, però, aggiunge qualcosa di nuovo al significato di *kàtharsis*, allontanandosi non solo da Aristotele ma anche dalle stesse *Explanationes* del Maggi: Torelli, contro il Patrizi, cerca una conciliazione tra Aristotele e Platone a partire, appunto, dal concetto di catarsi.

¹⁰¹ Ariani, *Tra manierismo e classicismo...*, cit., p. 332.

¹⁰² C. SCARPATI, *Dire la verità al principe: ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987, p. 203. Sulla stessa linea anche Montorfani: «Merope legge nella morte di Polifonte i segni della propria sconfitta, l’essersi abbandonata all’illusione di una vendetta che la richiama ora akke sue responsabilità, La catarsi non è soltanto auspicata ma – questa la novità di Torelli – vividamente si rappresenta sulla scena con una forza mimetica che offre allo spettatore un efficace stimolo all’immedesimazione» (*Uno specchio per i principi...*, cit., p. 75).

¹⁰³ Cfr. ms. 1305, p. 192, in Vernazza, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, cit., p. 79. Altrove Torelli scrive: «è falso ciò ch’egli (Castelvetro) di qui tira, ch’Aristotele giudichi che l’istesso diletto si cava dalla tragedia in volendola recitare in palco che leggendola» (ms 1305, p. 275, in Vernazza..., cit., p. 80).

Nella *Lezione XXXIII* si riscontra, infatti, il tentativo di conciliare Platone e Aristotele:

Prima ci dice come i platonici intendono la funzione purificatrice dell'arte: "proprio del furor poetico vogliono che sia levare ogni dissidio tra le parti dell'anima nostra discordanti da se stessa, per la caduta ch'ella ha fatto dall'unità somma, venendo in questa confusione della materia, onde addolcita con la soavità della consonanza et con l'armonia delli suoni, vengono a comporsi le perturbationi et ad unirsi l'anima seco stessa" (ms 1305, p. 423); e subito dopo aggiunge che anche la concezione aristotelica mira alla stessa purificazione, concludendo contro il Patrizi che i principii di Platone non sono distanti da quelli di Aristotele¹⁰⁴

Tornando alla *Merope*, sul "fin mesto" non è inessenziale un'ultima considerazione: nel suo lamento finale la figlia di Cresfonte a tratti sembra svelare un sentimento ambigualmente amoroso per Polifonte. La sua reazione si distingue per originalità, dato che le successive tragedie di *Merope*¹⁰⁵ mettono in scena eroine che esternano un inequivocabile giubilo per la morte del tiranno. A mò d'esempio riporto i versi conclusivi della tragedia alfieriana: «mi sento... dalla troppa... gioia... mancare»¹⁰⁶. Non è incidentale osservare che, nel *Cresfonte* di Giovanbattista Liviera¹⁰⁷, di un anno antecedente la *Merope*, non si trova alcuna eco di "catarsi interna", nè di un interno, mal celato pentimento. Le ultime parole sono, infatti, rivolte al figlio e denotano una gioia che non vuole essere semplice liberazione dal tiranno, ma si giustifica come gioioso compiacimento del giusto che, dopo infinite prove e tribolazioni, ha ricevuto il giusto risarcimento: «io son contenta, entriamo, / ch'al bene oprar non si deve esser lenti». Le immediate parole del coro che chiudono la tragedia stravolgono il significato classico di catarsi. Catarsi e teodicea coincidono:

Ogni un, che vive impari
ne i casi aversi à non gettarsi in preda
De la disperazione,
e con l'esempio di Cresfonte e veda,

¹⁰⁴ Vernazza, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, cit., p. 81. Anche Saitta afferma che, per Torelli, «il concetto di catarsi non è quindi soltanto aristotelico ma anche platonico, sebbene Platone si riferisca alla musica: esso non ha altro fine che di ridurre le parti dissonanti nell'anima umana all'unità che è armonia cioè ad un fine morale. Aristotele è spiegato da Platone» (Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo*, cit., p. 477).

¹⁰⁵ Si pensi alla *Merope rispettivamente* di Maffei, Voltaire e Alfieri.

¹⁰⁶ Alfieri, *Merope*, V, III.

¹⁰⁷ LIVIERA GIO. BATTISTA, *Cresfonte tragedia*, in Padova appresso Paulo Meietto, MDLXXXVIII.

che Dio spesso tormento
dà in prima à quel, che far vol poi contento¹⁰⁸

Questi versi che costituiscono il vero manifesto di poetica del Liviera chiaramente contraddicono certe interpretazioni 'romantiche' che hanno indotto i critici più audaci a paragonare il Liviera al Leopardi e a definire il *Cresfonte* un testo «svestito dal manto di saccenteria morale» e restitutore della «comprensione fatalistica greca». ¹⁰⁹ Che il Liviera sia lontanissimo dalla

¹⁰⁸ Liviera, *Il Cresfonte*, cit., p. 49.

¹⁰⁹ L'Angeloro non risparmia simili "lodi" al *Cresfonte* che salutò come «una della più notevoli per quanto dimenticate produzioni drammatiche del cinquecento; e non soltanto per lieto fine di cui la lodarono i contemporanei [...] Spirito lirico altissimo, fa esprimere dalla parola dei personaggi l'ardore della sua anima naufragante nei pensieri dell'infinito rombo di un'aquila. Egli sorvola per istraordinaria virtù di sentimento su' lirici più rinomati del suo tempo, accostandosi al mondo moderno in cui suscita molte risonanze. E per senso veramente panico, profondo della concezione cosmica, regolata dall'ineluttabile tenebrosa potenza delle cose, restituisce alla tragedia la comprensione fatalistica greca. Svestito dal manto di saccenteria morale, allontanato da sè quel narcoticismo pedagogico che spegne ogni favilla espressiva, nudo in contatto della terribile serenità della natura, il Liviera interroga con voce leopardiana dal più profondo gli eterni perchè delle vicende umane. E pur non creando una tragedia regolare, l'ambiente, lo spirito del suo *Cresfonte* offrono l'impressione tragica delle cose naturali al cospetto dell'infinito». (Torelli, *l'ultimo tragedia del Cinquecento...*, cit., pp. 6-7). I raffronti tra "le manifestazioni pessimistiche del *Cresfonte*" e Leopardi (attorno ai temi dell'universalità e naturalità del dolore, il motivo antinomico tra "l'immensità del mondo e la nullità dell'umana creatura") vengono condotti dall'Angeloro sulla scia di quella rilettura romantica delle opere del Cinquecento che oggi appaiono del tutto anacronistiche. I bellissimi versi del coro dell'atto primo, definiti «alati veramente su l'abisso della vita» vengono arbitrariamente accostati ai famosi versi "Negletta prole nascemmo al pianto in grembo Dei celesti si posa". I versi a cui Angeloro fa riferimento, si prestano a facili letture "romantiche": «Nascon tra fiori, e fronde / Di varie piume i vaghi augelli ornati; / I muti pesci nelle limpide onde / Con argentate squame son creati; / Sì di peli guarnite entro alle selve / Scherzan l'erranti belve / Sciolte d'ogni aspra cura, / A cui l'alma natura / Mostrossi sempre amante, / E die' per veste fin scorze alle piante. / Solo produsse al mondo / Quest'uomo nudo e più, ch'il vetro frate? / In pensier asprij e doglie alte fecondo / Più di qualunque, ahi lasso, altro animale; / Né sì tosto è sospinto a questa luce, / Che un mar di pianto adduce / Dall' intimo del core / Per gli occhi mesti fuore, / E con singulti ardenti / Il ciel ferisce e turba gli elementi. / Presago è l'infelice / Ben, come ne' venturi suoi brev'anni, / In questa cieca valle a lui non lice / Altro gustar, che pene acerbe e affanni. / Ahi miseria infinita! Eccolo, nasce, / Ch'avvinto vien con fasce, / Per debolezza estrema». Lungi da noi il volere seguire un metodo tanto anacronistico e fuorviante. È proprio del genere tragico, e in speciale modo delle parti corali, l'uso di esternazioni pessimistiche. Questo certo non può giustificare l'equiparazione del tutto fuorviante condotta dall'Angeloro tra poeti tanto diversi per formazione e poetica. A dispetto qualsivoglia lettura romantica, reputo che il *Cresfonte* si pone pienamente nel solco della morale controriformistica del tardo Cinquecento con un'idea di catarsi costruita sugli insegnamenti tratti dalle *Explanationes* del Maggi. I versi finali della tragedia lo confermano costituendo un chiaro manifesto di poetica.

concezione greca del fato lo dimostra anche il fatto che, composto il *Cresfonte* in giovanissima età (diciotto anni circa) la seconda e ultima tragedia da lui scritta fa parte della produzione religiosa: mi riferisco alla tragedia *Santa Giustina Vergine* (Padova 1593).

Tornando a Torelli all'interpretazione di un velato innamoramento di Merope per Polifonte¹¹⁰ - del tutto assente nel *Cresfonte* del Liviera - si oppone Montorfani, secondo cui Torelli sembra emulare nel *threnos* conclusivo lo sconforto di Oreste di fronte al cadavere della madre da lui stesso assassinata:

L'autore della *Merope* decide di valorizzare quei tratti del tragediografo greco che più ne fecero la fortuna presso il teatro rinascimentale: la forza etica e l'assillante bisogno di giustificazione circa il male (elementi che erano certo più attenuati, invece, nelle tragedie di Sofocle). L'intuizione classica si intreccia così ad una rete semantica di solida matrice cortigiano-cavalleresca (la lealtà e la cortesia degli amanti, le "lacrime" e i "sospiri", il "bel desio") dove spiccano tra gli altri evidenti omaggi al Tasso della *Liberata* ("nemico amante", "alte imprese", "invitto cor"). La distinzione tra *l'amante* e *l'amato*, tra il sentimento ricambiato di *Cresfonte* («anche più che gli occhi amavi») e quello non ricambiato di Polifonte («da cui sopra d'ogni altra amata fosti») è sufficiente a evitare ogni abbaglio circa un improbabile innamoramento della regina: sono altre le passioni messe in gioco in questo denso passo torelliano, a partire dal rimpianto per un uomo che fu "valoroso", "leal", "cortese", ridotto ora a un "lacerato" corpo senza vita¹¹¹

Conveniamo con le osservazioni di Montorfani, in opposizione alle interpretazioni di Barish, Ariani e Cosentino. Inoltre, a riprova dell'esistenza di un rapporto articolato tra *Merope* e *corpus* euripideo («rapporto fatto di

¹¹⁰ Su questo argomento Barish scrive: «for her part, she [Merope] belatedly confesses, she has reciprocated his love, even if she has subordinated that sentiment to her thirst for vengeance and the vindication of her family. The final mood, then, is a chastened one, a mingled one, of satisfaction tinged with grief» (J. BARISH, *The problem of Closet Drama in the Renaissance*. In «*Italica*», 71, 1994, 1, pp. 22-23). Ariani sostiene la tesi di un sentimento cripto-amoroso per Polifonte: dall'immagine della regina di Messene che si erge accanto al tiranno in un "rapporto terribilmente ambiguo", dove ogni espressione di lapidaria violenza potrebbe rovesciarsi in un "sospiro" di amoroso abbandono, all'atteggiamento finale, in cui, nell'ultimo *threnos* appare più evidente la sua ambiguità sentimentale (cfr. *Tra manierismo e classicismo*, pp. 311-332). Recentemente anche P. COSENTINO parla di un «segreto innamoramento», partendo da una spia linguistica: il verbo conservare («io pur ogni arte, ogni fatica adopro / per *conservarla*», vv. 56-57) «ci svela tutta la paura della regina per quel sentimento (nuovo) che può mettere in crisi il saldo amore per l'antico marito» (*Regine in «veste negra»: analisi dei personaggi femminili nelle tragedie di Pomponio Torelli*, in *Il debito delle lettere...*, cit., p. 225).

¹¹¹ Montorfani, *Uno specchio per i principi...*, cit., pp. 74-75.

consonanze sul alcune onde tematiche e di tangenze oggettive»¹¹²) Scarpati offre una rigorosa indagine filologica. Il manoscritto Palatino 637 contiene, infatti, alcune “schede” di commento alle tragedie di Euripide attraverso le quali si dimostra la presenza di «elementi gnomici che diverranno costanti nel [...] lavoro drammaturgico¹¹³» di Torelli. Per quanto attiene al rapporto tra *Merope* e corpus euripideo il rimando è all'*Oreste*,¹¹⁴ alle *Fenicie* - nella quale si evidenziano punti in comune tra Eteocle e Polifonte - e, infine, alle *Troiane* (nel raffronto tra Cassandra e Merope). Relativamente all'ultimo raffronto, non è incidentale osservare che Scarpati nella *Merope* scorge i segni, restaurati, «della regalità che l'autore antico aveva travolti, dà luogo insomma a quel lavoro di attenuazione e rallentamento emotivo - la *klassische Dämpfung* di cui parlò Spitzer a proposito di Racine - che sarà determinante nel teatro europeo del Seicento».¹¹⁵

¹¹² Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 195

¹¹³ Ivi, p. 194.

¹¹⁴ «è il ritorno di Oreste, proteso a vendicare, come Telefonte, l'assassinio del padre, che mette in azione la macchina dell'uccisione di Egisto, decapitato mentre compie un sacrificio come Polifonte, del cui capo è fatta, analogamente, macabra ostensione. Similmente Clitennestra è abbattuta mentre si accinge al sacrificio nel decimo giorno dalla nascita del figlio di Elettra» (ivi, p. 195).

¹¹⁵ Ivi, p. 197. Il riferimento è ai versi 276-296 della *Merope* «Troppo gelata tema ingombra l'alma / d'un tiranno; il sospetto in lui s'avanza / per ogni van pensier, per sogni ed ombre. / Or come vuoi ch'ei possa quietar mai, / mentre si pasce d'aura Telefonte, / ch'è giusto successor di questo regno? [...] voglio con queste nozze, e questa notte, / uccider di mia man l'empio tiranno. / nel proprio sangue spegnerà la sete / ch'egli ha de la regal progenie mia».

2.2. ALLA RICERCA DI UN NUOVO SENSO DEL TRAGICO: IL “MODELLO” TANCREDI, STORIA DI UN’EVOLUZIONE.

Già dall'*incipit*¹¹⁶ della lettera dedicatoria del *Tancredi*¹¹⁷ Torelli evoca «l'auttorità d'Aristotele» per asserire - con buona pace di quanto Zinano¹¹⁸ sette anni prima con il suo *Discorso della tragedia* e Ariosti nella lettera dedicatoria agli Innominati di Parma andavano teorizzando - che la novità della favola tragica risiede nella “testura” dei nodi e nella capacità del poeta di saperla sapientemente variare, pur mantenendo inalterato il fine.¹¹⁹ Pertanto, sulla scia dei ‘tradizionalisti’ Torelli difende le favole note sulle nuove e il principio di verisimiglianza¹²⁰ sopra ogni storia inventata o poco credibile.¹²¹

¹¹⁶POMPONIO TORELLI, *Il Tancredi*, a cura di S. MORINI, Unicopli, Milano 2004, p. 51. Morini fa riferimento all'edizione stampata presso la stamperia di Erasmo Viothi, a Parma, nel 1597: «Io mi mossi a comporre la presente Tragedia, per l'auttorità d'Aristotele, il quale non solamente approva che sopra gli stessi avvenimenti si facciano diverse Tragedie, ma conferma che, conservato il fine, molto più differenti, variata la testura loro, negli istessi casi divengono, che se sopra diversi avvenimenti con un medesimo modello tessute fossero».

¹¹⁷ La lettera dedicatoria del *Tancredi* è indirizzata al “Serenissimo principe” Francesco Maria Feltrio dalle Rovere, duca d'Urbino (1549-1631) e inviata da Parma il 15 Novembre 1597. A rigore, Torelli comincia a lavorare al *Tancredi* con probabile verosimiglianza già dall'anno di pubblicazione della *Merope*. Infatti, seguendo le ricostruzioni di Scarpati, i primi dodici fogli del manoscritto parmense risalgono al mese di giugno del 1588. (cfr., Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 203).

¹¹⁸ Com'è noto, Zinano fu anche autore di una tragedia 'd'argomento novo': *l'Almerigo* (Reggio Emilia, Ercoliano Bartoli, 1590) «intricatissima e romanzesca, piena di travestimenti, giostre, assassini, torture e belve, è un'opera mediocre» (Doglio, *Storia del teatro...*, cit., p. LXXVI, cfr. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 151-156).

¹¹⁹ Come già dimostrato al paragrafo “favola nota contro favola nuova: Torquato Tasso”, Tasso limita lo spazio d'invenzione agli episodi nuovi trasposti all'interno della favola, alla testura dei nodi e alle soluzioni (lo scioglimento). Di converso, un poeta che avviluppi e distraghi una materia «in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto», non potrà dirsi autore di poemi nuovi, neppure se finte siano le persone o l'argomento.

¹²⁰ Ariani considera l'“universale-verisimile”, in opposizione all'intento di deformazione del reale, il vero *discrimen* tra genere tragico e comico: «dunque se nella commedia il drammaturgo aggredisce il reale e lo deforma, nella tragedia il drammaturgo razionalizza il reale, lo ordina in casi, in possibili, moltiplicati all'infinito eppure riducibili, in quanto universali-verisimili, a pochi schemi invariabili che pretendono validità assoluta (ne consegue dunque una tipologia fissa e reperibile in tutte le tragedie cinquecentesche: il processo colpa/punizione – *Orbecche, Adriana, Torrismondo*; il processo virtù/sublimazione – *Sofonisba, Merope*; processi legati da una introspezione acutissima delle antitesi: Fortuna-virtù / Potere-virtù)». (Ariani, *Introduzione a Teatro del Cinquecento: La tragedia del Cinquecento...*, p. XIV).

¹²¹ «La causa perchè seguiti il verisimile il Tragico pone il Robortello, perchè la compassione et il terrore affetti difficili che move il Tragico, non risultariano da cosa stimata finta: dove il

Il 'Perduto'¹²², dunque, richiama l'autorità di Aristotele per la scelta di una favola il cui *plot* - tratto dalla celebre novella del *Decameron*¹²³ - ha ispirato, già prima di lui, altri tragediografi:

Onde tra' pochi accidenti degni di essere ammessi in tragica compositione, che mi si offerivano, scelsi la disgratiata sorte del Principe Tancredi, sì per essere essa ripiena di quelli affetti, ch'a tal Poema si convenivano, come per essere stata da diversi Auttori trattata. Perciochè fu ella prima celebrata da Giovanni Boccaccio [...]. Fu poi dal Signor Girolamo Razzi¹²⁴ in versi, et atti Tragici, con molto piacere, et utilità di chi la vede, ridotta, et ultimamente dal Signor Conte di Camerano¹²⁵ et nel soggetto variata, et spiegata con sublime vaghezza di stile.

Per lo che, parendomi con l'esempio di sì pregiati scrittori, che vi fosse luogo all'industria Tragica, volentieri mi vi affaticai intorno; et la presente favola, quale ella si sia, ne ritrassi¹²⁶

Rispetto alla novella di Boccaccio che metteva in primo piano la storia d'amore di Ghismonda e Guiscardo, nella tragedia di Torelli, invece, la storia d'amore è del tutto sottesa a una problematica politica nuova rispetto al modello. Infatti, Guiscardo, umile scudiero nella novella di Boccaccio, nella resa tragica è un misterioso eroe distintosi in imprese volte a difendere la città di Salerno dall'assalto dei nemici. Solo alla fine della tragedia si scoprono le origini reali di Guiscardo: egli è il figlio di re Ruggero,

riso ancor da cosa finta non si può». (Torelli, *ms. 1305*, p. 42. Cfr., Vernazza, *Pomponio Torelli...*, cit., p. 68). Inoltre, Torelli afferma che «quelle cose che si reputano non possibili, non si devono porre in poesia: la causa è che non essendo possibile, meno sono verisimili; ma l'attioni o favola della Tragedia che contiene uccisioni di Madri fatte da Figlioli, di Figlioli da Madri non sono riputate possibili, nè credibili: dunque il Poeta non può trovar simili favole, nè impor per conseguenza i nomi immaginati» (Torelli, *ms. 1305*, p. 42. Cfr., Vernazza, *Pomponio Torelli...*, cit., p. 69). È chiara, di converso, l'opposizione a Castelvetro: «ove (Castelvetro) vuole che Aristotele creda che l'attioni nove tragiche siano verisimili et credibili, et s'inganna di gran lunga, perchè escludendo i nomi finti, esclude ancora le attioni immaginate» (Torelli, *ms. 1305*, p. 124, Cfr. *Ibidem*).

¹²² Non è superfluo notare che come Orazio Ariosti diventò membro dell'Accademia degli Innominati già dal 1581 con il nome di Lento, così anche Torelli, nello stesso torno di anni vi entrò col nome di 'Perduto'. Nel 1606 fu 'Principe' della stessa Accademia degli Innominati.

¹²³ Boccaccio, *Decameron*, IV, 1.

¹²⁴ Il riferimento è a G. RAZZI, *La Gismonda. Tragedia di Girolamo Razzi*. In Firenze. Appresso Bartholomeo Semartelli, 1569.

¹²⁵ Il riferimento è a F. ASINARI, *Il Tancredi. Tragedia del signor conte di Camerano*. In Bergamo, per Comino Ventura, MDLXXXVIII.

¹²⁶ Torelli, lettera dedicatoria de' *Il Tancredi...*, cit., p. 52.

Guglielmo di Sicilia. Quello stesso Guglielmo al quale, per ragioni politiche¹²⁷, Tancredi aveva promesso in sposa la figlia Ghismonda.

La scelta di variare pesantemente il modello si giustifica in primo luogo col principio di non contravvenire alle regole aristoteliche, studiate e commentate nelle *Lezioni alla Poetica*¹²⁸. Sulla scia del principio del *decorum* - applicato in poesia non solo per 'cristallizzare' i caratteri in forme fisse ma anche per mantenere le distinzioni sociali "che formavano la base della vita e della letteratura del Rinascimento"¹²⁹ - anche Torelli afferma che i personaggi tragici devono possedere come requisito indispensabile la provenienza da alti ranghi. Le ragioni di questa scelta si ritrovano espresse, altresì, nel *Tancredi*, come testimoniano i seguenti versi pronunciati da Gipsello al re di Salerno: «Perchè cedi a la sorte, e l'arme rendi / al dolor tu, che forte e saggio sei? / non sai che non percuote / il folgore le case humili, e basse, / ma gli alti monti, e le superbe torri? / come a stato maggior preposto sei, / così a maggior sciagure sei sottoposto».¹³⁰

¹²⁷ Seguendo il disegno politico di Tancredi, il regno di Salerno avrebbe tratto grandi vantaggi dal matrimonio tra Gismonda e Guglielmo dal momento che Gismonda sarebbe diventata regina di Sicilia.

¹²⁸ Come già evidenziato, le *Lezioni* di Torelli sulla *Poetica* di Aristotele sono consultabili nei due manoscritti parmensi 1304 e 1305.

¹²⁹ Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento...*, cit., pp. 85-86: «La dichiarazione del concetto che la Rinascenza ebbe del *decorum* può muovere dall'uno o l'altro di questi due punti di vista. In primo luogo fa duopo notare che Orazio e dopo di lui i critici del Rinascimento cercano di trasportare nel dominio della poesia le distinzioni di carattere, a cui s'era provato Aristotele nella *Retorica*. Queste distinzioni erano rettoriche e non estetiche; ed è il motivo per cui Aristotele non vi accenna nella *Poetica*; adoperarsi per introdurle nel campo della poesia ebbe come effetto di irrigidire e cristallizzare i caratteri del dramma classico; ma che tale tentativo fosse antiestetico è fin troppo palese. [...] così la Rinascenza fece pel carattere ciò che aveva fatto per tutti gli altri elementi dell'arte; ciascun elemento, una volta distinto e definito nella sua forma, divenne immobile come una necessaria ed inviolabile sostituzione della realtà in tal modo analizzata. Ma noi possiamo considerare il principio del *decorum* da un altro punto di vista. Una quistione ben più profonda - la quistione delle distinzioni sociali - vi è involta: osservare il *decorum* importava mantenere le distinzioni sociali che formavano la base della vita e della letteratura del Rinascimento. È questo indirizzo che fece sì che la Tragedia classica non ammettesse altri caratteri all'infuori di quelli della società più alta».

¹³⁰ Torelli, *Tancredi*, vv. 2276-2281. Torelli interpreta, dunque, le parole dello Stagirita in chiave 'civile' oltre che morale, come il seguente passo testimonia: «la persona dunque di mezzo ha da essere di disposizione che la virtù non il vizio risguardi, accompagnata da operationi giovevoli, con l'interesse proprio de i stati, et con fine dell'honore, fine come habbiamo dimostrato, proprio del civile» (Ms. Parm. 1305, p. 242).

In conclusione, seguendo una lunga tradizione che poggia le sue fondamenta sulla *Sesta divisione* di Trissino, anche Torelli attribuisce valore sociale al termine aristotelico βελτιόνων¹³¹:

Stimo io che la grandezza et altezza dello Sangue et dello Stato più convenghi alla persona tragica, perchè l'attion di questi tali più purga.¹³²

Tornando alla dedicatoria del *Tancredi* e al passo in cui si fa menzione degli autori che lo hanno preceduto, Torelli, non tiene conto di Antonio Cammelli (il Pistoia), il quale, invece, a diritto, con la sua *Panfila*¹³³, può fregiarsi del primato di avere trasposto in versi la prima novella della quarta giornata del *Decameron*¹³⁴.

È, inoltre, interessante evidenziare che, ad eccezione dell'opera di Torelli, tutte le altre tragedie sulla "disgratiata sorte del principe Tancredi" sono accomunate da un prologo costruito sul filone seneco-giraldiano. Date le profonde differenze che separano le prime tragedie (Cammelli-Razzi), dalle seconde (Asinari, Torelli), s'impone una riflessione lungo il *Leitmotiv* 'senso del tragico', al fine di evidenziare eventuali evoluzioni.

¹³¹Aristotele, *Poetica*, 1454b, 8-15: «ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἡ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμῆσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους, καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν, οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τὰλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν παραδείγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα ἀγαθὸν καὶ Ὀμηροσφ...».

¹³² Torelli, *ms.* 1305, p. 236. Cfr., G. VERNAZZA, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, presso la deputazione di storia patria per le province parmensi, Parma 1964, p. 87.

¹³³ A. CAMMELLI (il Pistoia), *Panphila*, Venezia, M. Bono di Monferrato, 1508.

¹³⁴Scritta a quasi un secolo di distanza dalla tragedia di Torelli, la *Panfila* si mostra lontana da quegli schemi e da quelle costrizioni teoriche caratterizzanti, invece, la produzione tragica dei decenni successivi. Data alle stampe sette anni prima la *Sofonisba* di Trissino, la *Panfila* segue regole proprie, lontane dai canoni consueti: a livello metrico, ad esempio, Cammelli adopera la terzina, sulla scia della *Commedia* dantesca, forse allo scopo di trasporre nella tragedia un andamento "narrativo" sulla scia della prosa decameroniana. Inoltre, per "normalizzare" un contenuto non cotornato l'autore altera pesantemente il nome dei protagonisti, trasmettendovi un'aurea grecizzante (Tancredi assume il nome di Demetro, re di Tebe e non di Salerno; Ghismonda è Pamphila e Guiscardo prende il nome di Philostrato). Risponde, altresì, al gusto grecizzante la volontà di inserire personaggi mitologici (Amore, Sirene e Parche) assenti, com'è noto, nell'ipotesto di riferimento (Cfr., M. MASLANKA SORO, *Boccaccio e il teatro tragico dell'Umanesimo: la novella IV,1 del Decameron e la Panfila di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, in *Boccaccio e la nuova ars narrandi*, a cura di W. Olszaniec e P. Salwa, Wyd. Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2015, p. 114). Cfr. N. SAPEGNO, *Rapporti fra la commedia e la novella del Cinquecento*, in *Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500*, Roma 9-12 febbraio 1969, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1971, pp. 97-99.

Come l'ombra di Tantalo¹³⁵, condotta a Micene dalle Furie, introduce, nel prologo, il *plot* del *Thyestes* di Seneca, così nella *Panphila* è lo spirito dello stesso Seneca («io son di quel Morale / El spirito: a cui el corpo fe Nerone / Morire inanzi il corso Naturale»¹³⁶) a essere condotto sulla terra per volere di Plutone. La figura del fantasma di Seneca, però, manca di quel gusto per l'orrido che caratterizza, invece, il prologo della *Gismonda* del Razzi e, in parte, anche il prologo del 'severo' *Tancredi* di Federico Asinari. Quest'"anomalia" si spiega partendo dal fatto che la *Panphila*, cronologicamente antecedente l'*Orbecche*, è precorritrice di temi nuovi rispetto alla norma classica che di lì a breve s'imporrà con le tragedie regolari di Trissino, Rucellai e Alamanni (a rigore, anche nella *Canace* di Sperone Speroni, il prologo mette in scena il fantasma del neonato, un *unicum* nel suo genere,¹³⁷ rispondente al gusto senecano).

Tra le tragedie 'giraldiane' del secondo Cinquecento, caratterizzate da «more blood¹³⁸», qui basti citare, oltre alla *Gismonda* di Razzi, la *Calestri* di Carlo Turco¹³⁹, l'*Afrodite* di Adriano Valerini,¹⁴⁰ l'*Acripanda* di Decio¹⁴¹, la *Semiramide*

¹³⁵ Bisogna osservare come, nell'ultimo scorcio del XVI secolo non è infrequente imbattersi in autori che si riagganciano al filone senecano. La tragedia di O. PESCEZZI, (*Il Cesare*, dedicata al serenissimo Principe Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, in Verona, nella stamperia di Girolamo Discepolo, MDXCIII).ne costituisce un esempio. Il messaggero, infatti, è costruito sulla falsa riga del *nuntius* del *Tieste*. I versi: «O sole e tu riluci, e non t'invola / in tenebrosa notte? e puoi vedere / opre sì fiere, e empie? e puoi dar luce / a sì spietati mostri? o terra, o terra, / che non t'apri, e inghiotti / nel tuo più cieco, e cavernoso Abisso / huomini sì malvagi?» riecheggiano infatti quelli proferiti dal *nuntius* senecano: «[nuntius] quis me per auras turbo praecipitem vehet / atraque nube involvet, ut tantum nefas / eripiat oculis? O domus Pelopi quoque / et Tantalo pudenda!» («Non c'è un turbine che mi porti via? che mi avvolga in nube così nera da nascondere ai miei occhi quel misfatto? Di te, casa, debbono vergognarsi anche Pelope e Tantalo», vv. 623-626).

¹³⁶ Cammelli, *Panphila*, cit., p. 2.

¹³⁷ «Di ombre, nei prologhi delle tragedie antiche se ne sono viste alcune, ma questa è diversa, perché appartiene a chi non solo dovrà morire, ma addirittura nascere nel corso della tragedia. In questo modo l'azione tragica si prospetta sotto forma di ricostruzione post eventum, dopo che tutto è già compiuto, come in un film che adopera la tecnica del flashback» (MASLANKA SORO, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 3, 2010, pp. 43).

¹³⁸ L'espressione è tratta da un capitolo della monografia di Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, cit., pp. 178-210.

¹³⁹ C. TURCO, *Calestri, tragedia nuova*, Venezia, 1585.

¹⁴⁰ A. VALERINI, *Afrodite, nova tragedia*, Verona, 1578. Doglio giudica l'*Afrodite* una tragedia «notevole perchè nella spietata crudeltà della vicenda trapela un torbido senso di voluttà sadica e carnale che prelude alle compiaciute trasposizioni barocche del senechismo» (F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Guanda, Parma 1972, p. LXV).

¹⁴¹ A. DECIO, *Acripanda*, Venezia 1592.

di Muzio Manfredi¹⁴², già altrove analizzata (al cui prologo Voltaire s'ispirò nella composizione della sua *Semiramide*¹⁴³), il *Cesare* di Pescetti¹⁴⁴ e, infine, in ordine temporale, la *Tullia Feroce* di Pietro Cresci¹⁴⁵. La *Dalida* di Luigi

¹⁴² Per le lodi tessute dal Tasso se n'è già ampiamente scritto nei capitoli precedenti. D'altra parte, s'alta subito all'occhio la ricercatezza dello stile della *Semiramide*. Ne dà testimonianza il seguente giudizio: «non poche certo sono le poste dal grido della fama, e dal giudizio degli scrittori in primo lume, che veramente mal possono alla *Semiramide* paragonarsi. Si distingue essa talmente con l'eloquenza, con la franchezza del dire, e col giro, e spezzatura del verso, che quel luogo, che tiene l'Edipo per l'orditura, la Sofonisba per l'affetto, e l'Oreste per la bellezza dei passi, può questa giustamente pretendere per lo stile» (in *Teatro italiano, ossia scelta di Tragedie per uso della scena*, Tomo II - *Torrismondo* del Tasso, *Astianatte* del Gratarolo, *La Semiramide e Le gemelle Capovane* - del Cebò, non più stampata. In Verona, MDCCXXIII, presso Jacopo Vallarsi, p. 227). Anche la *Semiramide*, come la *Gismonda* di Razzi si apre con una forte impronta seneco-giraldiana, come testimonia il lungo monologo dell'ombra furiosa di Nino ad apertura del primo Atto (nella *Semiramide*, infatti, manca il prologo): «Dal regno della notte e della morte / qui m'è concesso di venir da Pluto/ a riveder *crucioso* i vivi e il sole. / Questo a' miei prieghi *affettuosi* impetra / la *rabbia*, che laggiù più mi tormenta / d'ogni altra pena, sol pensando a l'empia, / e non udita mai *sceleritate* / de l'empia, e *scelerata*, ond'alta t'ergi / Vasta immonda Città [...]» (Manfredi, *Semiramide*, cit., p. 231).

¹⁴³ «Finalmente poi il signor di Voltaire non ha inventato la sua ombra di Nino imitando Shakespeare: ei non fe' altro che torla in prestito da un certo *Muzio Manfredi*, autore italiano del sedicesimo secolo, che scrisse una tragedia intitolata *Semiramide* simile alla sua. Questa tragedia principia coll' *Ombra di Nino* che recita un lungo monologo [...]. Il signor di Voltaire, forse per inavvertenza, ha obliato nella sua prefazione di far menzione di questa *Semiramide* italiana. Io ne sono ben contento; perocché, avendo maltrattato in questa prefazione l'*Amleto* di Shakespeare, cosa non avreb'egli detto della povera *Semiramide* del Manfredi, inferiore di gran lunga all' *Amleto*? Io vorrei per onor suo, che si fosse stato zitto riguardo allo spettro danese, e che tra le altre cose non avesse procurato di avvilirlo nelle sue *Mescolanze letterarie*, traducendo una parte della conversazione de' due soldati in uno stile basso e burlesco, mentre che questa confabulazione è semplice e seria nell'originale di Shakespeare (G. Battaglia, *Mosaico saggi diversi di critica drammatica di Giacinto Battaglia*, Milano, Tipografia di Vincenzo Guglielmi, 1843, pp. 194-195)».

¹⁴⁴ Si pensi ad esempio al dialogo tra Bruto e il fantasma di Pompeo: «Magnanim'Ombra, ecch'io ti seguo, ecch'io / m'accingo all'alta impresa, a che m'esorti. / Oggi o del sangue del crudel Tiranno, / o del mio spargerassi il terren sacro. / Oggi o vendicarrò l'empia tua morte, / e riporrò la patria in libertade». Cfr., M. T., Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 153-154.

¹⁴⁵ P. CRESCI, *Tullia Feroce*, in Venezia appresso Gio. Battista Sommasco, MDXCI. A tal riguardo, qui basti dire che, dopo un prologo in cui è Ambizione a parlare, segue un primo Atto introdotto dall'ombra di Arunte («non senza gran dolor, non senza grave / cordoglio uscito son dal regno Stigio, / e da' tormenti de l'Inferno, dove / senza pietà, ma con giustizia austera / Pluton governa [...] ma che non può fin ne l'Abisso isdegno, / e giust'ira, e desio d'alta vendetta?»), e dalla furia Aletto («eccomi pronta a far quanto m'ha imposto / il Rege altier del tenebroso Regno, / ch'eseguir debba a pieno ogni tuo cenno [...] Usata io sono a così horrende imprese, / a casi miserabili, a rovine; / ne d'altro unqua mi pasco, ò d'altro godo, che di pianti, di stratij e d'altrui morti») e dall'ombra di Tullia minore.

Groto¹⁴⁶ è certamente l'esempio più importante, vista la grande risonanza e l'indiscussa fortuna critica. Il primo atto della *Dalida*, per esempio, «is also devoted to supernatural character¹⁴⁷». Nella prima scena, ad esempio, troviamo non soltanto la figura del fantasma (l'ombra di Moleonte, defunto re di Battra) ma anche la personificazione della Morte intenta a discorrere con lo spettro. Essa è descritta secondo i moduli più classici della sua consueta rappresentazione iconografica.¹⁴⁸

Apprendo una piccola parentesi, non è incidentale osservare che una simile attenzione si riscontra, altresì, nella descrizione di Gelosia, sunteggiata dall'ombra di Moleonte come segue:

Gli occhi tuoi pronti, lacrimosi, ardenti,
le orecchie tue rizzate, il viso smorto,
Le chiome inculte, e sparse, la ghirlanda
di Giacinto, e di Pin messavi sopra.
Il piè dubbioso, e vario, il corpo macro,
il tremor, che ti batte i denti, e il petto,
cotesti drappi azurri, in cui t'avvogli,
l'angue, che stringi nella destra, e 'l vaso,
che la sinistra tien, faran, che tosto
L'accortissimo re ti riconosca¹⁴⁹

Non è superfluo notare che l'attenzione alla conformazione degli occhi di Gelosia, agli oggetti che quest'ultima tiene tra le mani e al drappo azzurro rimanda a una ben precisa iconografia ripresa, poi, quasi un ventennio più tardi, da Cesare Ripa nel terzo volume della sua *Iconologia*.

Interessante la descrizione che ne dà l'autore, per il riferimento a un sonetto di Tasso:

Donna, con una veste di turchino a onde, *dipinta tutta d'occhi, e d'orecchi*, con l'ali alle spalle, con un Gallo nel braccio sinistro, e nella destra mano con un mazzo di Spine. Dipingesi la Gelosia co'l Gallo in braccio, perché questo animale è gelosissimo, e però vigilante, desto, e accorto. L'ali significano la prestezza, e velocità de' suoi variati pensieri. Gli occhi, e orecchie dipinte

¹⁴⁶ L. GROTO, *Dalida, tragedia nova di Luigi Groto*, novamente stampata in Venezia appresso Fabio e Agostino Zopini fratelli 1583.

¹⁴⁷ Cfr., Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*.

¹⁴⁸ Groto, *Dalida*, p. 8: «[Ombra] Ma, che figura è questa, che mi segue? / A l'orditura sol di nerbi, e d'ossa, / di carne ignude, e di midolla asciutte / (se non erra il veder) mi sembra Morte. / E dessa. Ecco le serpi che d'intorno / se le van r avvolgendo horride, ed irte. / Quella è la curva, inesorabil falce, / (di cui sostiene armate ambe le mani) / che la biada egualmente tutta miete / de le vite, che son sopra la terra».

¹⁴⁹ Ivi, p. 13.

nella vesta significano l'assidua cura del geloso di vedere, e intendere sottilmente ogni minimo atto, e cenno della persona amata da lui. Però disse il Tasso, nuovo lume dell'età nostra, in un Sonetto:

*Geloso amante, apro mille occhi e miro,
Et mille orecchi ad ogni suono intenti*¹⁵⁰.

Il qual continovo pensiero gli apre la stada a molti fastidij, che gli pungono l'anima, non altrimenti, che se fossero spine acutissime, le quali per tal cagione gli si dipingono in mano¹⁵¹.



L'immagine è presa dalla prima edizione: *Iconologia ouero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, Gigliotti, MDXCIII, con Privilegio et con Licenza de' Superiori.*

¹⁵⁰ Tasso, *Rime d'amore*, CXV, 1-4: «Geloso amante, apro mille occhi e giro, / e mille orecchi ad ogni suono intenti, / e sol di cieco orror larve e spaventi, / quasi animal ch' adombre, ascolto e miro». Com'è noto Tasso, oltre che nelle Rime, ha affrontato in maniera articolata il tema della gelosia nel dialogo *Il forestiero Napolitano ouero de la Gelosia* (Tasso, *Dialoghi*, a cura di Baffetti, cit., vol. I, pp.181-195).

¹⁵¹ C. Ripa, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino*, v. 3, MDCCLXV (nella stamperia di Pier Giovanni Costantini), p. 167. I ed. 1593.

Chiusa questa breve parentesi e tornando al tema della presente indagine, anche Razzi, a pochi decenni di distanza dalla pubblicazione dell'*Orbecche*, emula lo spettro della moglie di Sulmone,¹⁵² introducendo nel prologo l'ombra «infelice, e trista»¹⁵³ del marito di Gismonda.

Il fantasma del duca di Capua sembra uscito da un girone dantesco¹⁵⁴: venuto «dal tenebroso centro delle anime dannate, à Dio rebelle»,¹⁵⁵ appartiene al 'cerchio' degli amanti «poco honesti», «mandati all'altra vita, / con violenta e sanguinosa morte; / come piace a colui che tutto regge / con giustissima legge eternamente»¹⁵⁶.

Già dal prologo si evince come l'amore «poco honesto» sia il tema principale della tragedia: questo genere di amore 'mal temprato' segue parametri antistilnovistici (alberga, infatti, nel cuore di amanti «non cortesi») e rappresenta il motore che aziona lo squilibrio delle passioni, le quali, travalicando, si tramutano in furore:

E così tua merce, *malvagio* Amore;
Amor *crudel*, che i *non cortesi* amanti
conduci sempre à doloroso fine;
e la follia del prence,
che vuole anzi seguir contraria usanza,
che quella legge, cui natura diede
di nascer tutti egualmente, e morire;

¹⁵² A rigore, l'ombra di Selina apre la scena seconda dell'atto primo, subito dopo la scena in cui campeggiano la dea Nemese e le Furie.

¹⁵³ Razzi, *Gismonda*, in Fiorenza appresso Bartholomeo Sermartelli, MDLXIX, prologo, p. 7. Come scrive Bartolomeo Sermartelli nella lettera dedicatoria della *Gismonda*, indirizzata «al molto magnifico et molto reverendo Frate Onofrio Acciaivoli», la composizione precede di molto la data di pubblicazione («avendo l'Autore della presente tragedia; per quanto da lui stesso ho inteso, fattala, già più anni sono, à richiesta, e in quel modo appunto, che la volle un suo molto Signore, e patrone»). Dalla lettera non deduciamo nè la data esatta in cui l'opera venne concepita e portata a compimento (sappiamo però che la gestazione dell'opera fu molto breve, appena venti giorni), nè le ragioni precise per le quali Razzi non avrebbe mai acconsentito alla stampa («a niuna cosa certo, pensava meno, che à dovere mai acconsentire, quanto era in lui, che ella si stampasse»). Il Sermartelli, invece, contravvenendo alla volontà dell'autore, venutagli alle mani «per opera di un suo carissimo amico e fratello», la dà alle stampe.

¹⁵⁴ Tra i molti esempi di rimandi e riecheggiamenti danteschi qui basti citare i seguenti versi del Prologo: «Ecco, che ancor, ch'io sia / anima nuda, e ombra / dal regno stigio qui venuta, come / piace a colui, che può cio, ch'egli vuole» (ivi, p. 9) e le parole di Gismonda: «Amor, che solo in cor gentile alberga, / e rozza alma villana / non cura aver, se non se bassamente, / al regno suo soggetta» (Atto I, p. 11).

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

haverà fine in un sol giorno¹⁵⁷

Ancora più incisive le parole del Coro, a chiusura del terzo atto, dove il termine amore è accompagnato da un'aggettivazione dai tratti chiaramente negativi (maledetto, empio, crudele). L'amore, in quest'ottica, genera squilibrio e il furore rappresenta l'acme degli affetti alterati («a morte, à sangue, à rabbia, ira, e furore»). In questo "Stilnovismo rovesciato" l'alto valore che Amore esercita sugli uomini è «maledetto». Il percorso intrapreso dall'amante «poco onesto», infatti, non può che negare l'elevazione e, al contrario, trascinare, nel *climax* finale, sempre più verso il basso (vergogna, danno, disonore):

Sia *maledetto* mille volte Amore,
Amor crudel cagion di tanti mali,
Poi che conduce i miseri mortali
a morte, à sangue, à rabbia, ira, e furore.
Sia *maledetto* l'alto suo valore,
e l'*empia* signoria,
che ne toglie, e disvia
dalla dritta via,
con *vergogna, con danno e disonore*¹⁵⁸

Amore è di tutti gli affetti «radice e capo»: così teorizza Piccolomini quasi un decennio più tardi la pubblicazione della *Gismonda*. Stando a Piccolomini, come si è già analizzato in precedenza, i predetti affetti non devono essere eliminati per mezzo del processo catartico: sul modello peripatetico, infatti, fine della tragedia deve essere un ammaestramento volto non all'estirpazione ma alla moderazione dei predetti affetti (siano essi negativi o positivi). Razzi si dimostra lontano, tanto cronologicamente quanto concettualmente, dalle posizioni espresse da Piccolomini nelle *Annotazioni* e in particolare da quello

¹⁵⁷ ivi, p. 8. Si vedano, altresì, le parole del coro nel I atto: « O folli ciechi amanti / come spesso vi trae del senno fuore / l'empio tiranno Amore? / si che voi non vedete quel, che sempre dinanzi a gl'occhi havete?» (ivi, p. 29);

¹⁵⁸ ivi, p. 40. Si vedano anche i versi pronunciati dal coro a conclusione dell'Atto II: («o folli, e ciechi Amanti / come spesso vi trae del senno fuore / l'empio tiranno Amore? / si che voi non vedete / quel, che sempre dinanzi a gli occhi havete? / anzi proprio in su gl'occhi / onde miseri e sciocchi / quante volte credete siano occulte / (quasi alme sciocche, e stolte) / l'amorose non lecite faville / le veggion mille, e mille / occhi e ne parlan mille lingue, e mille», p. 29), chiaro rovesciamento del noto stilema catulliano del Carme 5 (««rumoresque senum severiorum omnes unius aestimemus assis»).

che Regn - relativamente al finale del *Torrismondo* e sulla scia delle *Annotazioni* - definisce "das intermediäre purgatio-Modell".¹⁵⁹

L'affetto "squilibrato" (l'amore che conduce a *morte, sangue, rabbia, ira e furore*) nella *Gismonda* non è finalizzato a essere "gestito", canalizzato, controllato e infine dominato. Al contrario, la funzione del binomio "amore-furore" si giustifica a partire da un piano interpretativo ancora lontano dagli "schemi" piccolominiani di ascendenza peripatetica: produrre un eccesso di 'terrore' attraverso immagini lugubri (gli spettri) o sanguinose (la morte di Guiscardo e di Tancredi) o altamente spettacolari (la scena finale del rogo, di forte impatto, a cui fa seguito il suicidio, raccontato 'in diretta', della nutrice) ha la funzione sia di *delectare*¹⁶⁰, sia anche di ammonire gli spettatori a vivere secondo le leggi, prospettando gli esiti nefasti a cui andrebbero in contro se cadessero preda delle stesse passioni. Il coro finale, infatti, non ammonisce a 'temprare' gli affetti. Esorta, invece, il pubblico a meditare sul tema, consueto per il genere tragico, della *rota tu volubilis* («O speranza fallace de' mortali, / quanto sei ingannata veramente, / se tu sei posta in queste cose frali? / e voi beata gente, / gente felice, à cui / favorevoli sono lungamente / stati fortuna, e' l ciel; [...] credete à vui / debba sempre girarsi il cielo amico? / e che la varia instabile fortuna / non possa, come far spesso si vede, / in un sol punto, in una / hora breve voltare altrove il piede, / e torvi in un momento / quel, ch'in molti anni diede / con fatiche, sudor, vigile, e stento?»).¹⁶¹

La catarsi tragica si pone, dunque, sotto il segno dell'estirpazione degli affetti negativi. L'ammaestramento è quello consueto: vivere secondo i limiti tenendo conto del fatto che a chiunque può capitare che la fortuna volga altrove il suo corso. In conclusione, il senso del tragico, nella *Gismonda* di Razzi, s'inquadra all'interno della tradizione classica e senecana: come nella *Canace* di Sperone Speroni la colpa non è del tutto interna al personaggio tragico, così la *mania*, nella *Gismonda*, è sia interna all'eroe tragico sia è interpretabile, come una forma di 'ate', nell'accezione di cui si è già argomentato per il teatro della Grecia antica: le anime dei defunti vendicatori ottenebrano la mente attraverso incubi e voci notturne che stravolgono e

¹⁵⁹ Regn, *Normenvermittlung im mimetischen Kontext...*, cit., p. 50. A rigore, Regn, analizzando il finale del *Torrismondo*, fa riferimento ai sentimenti "contrari" alla paura quali speranza e gioia: «An ihrem Ende öffnet sich die Tragödie somit für zusätzliche Funktionszuweisung, nach welcher die *purgatio* ihre Zielrichtung verkehrt: das affektische *ammaestramento* intendiert nicht nur eine Maessigung der Furcht und des sich in dolore umsetzenden Schreckens, sondern auch gegenteiliger Affekte wie Hoffnung und Freude».

¹⁶⁰ In questo caso leggo il passo attraverso le lenti di Schadewaldt per il quale il fondamento della rappresentazione tragica risiede nella "voglia del terribile" (*Lust am Schrecklichen*): «il piacere tragico (*tragische Lust*) può in qualche modo riposare su questa elementare voglia del terribile» (in *Hellas und Hesperien*, Zuerich 1970, I, p. 456).

¹⁶¹ Razzi, *Gismonda*, cit., p. 63.

atterriscono non solo il coro, ovvero le donne salernitane (damigelle di Gismonda), ma anche la nutrice Eugenia. Già l'ombra del principe di Capua, nel prologo, preannuncia come il tratto dell'*insania* sia "destinato" a dominare sulla nutrice, personaggio affatto secondario nell'economia generale dell'opera¹⁶²:

Poi che [Eugenia] quasi una *furia de l'inferno*,
avrà, piena di *rabbia e di furore*,
messo il real palagio à fuoco, e fiamma,
fuor di senno, e di mente
Si darà giù dalla più alta cima
precipitosamente.¹⁶³

È interessante osservare come il motivo dei sentimenti "mal temprati" (Fuor di senno, Furore, Follia) si uniscano per allitterazione all'immagine del fuoco e delle fiamme (Furia, inFerno, Fuoco, Fiamma).

L'*ate* nel teatro antico, com'è già stato argomentato, acceca e fa agire come fuori di sé. Anche la teoria speroniana dell'*impeto fatale*¹⁶⁴ è una *celestes forza* (per usare le parole di Deiopea, già altrove citate) che *vince e ammorza* ogni virtù terrena.¹⁶⁵ La concezione speroniana di colpa è strettamente connessa all'idea sopracitata dell'*impeto fatale*: l'azione che genera colpa non è del tutto interna al personaggio tragico e si giustifica a partire dall'idea di una forza oscura e incontrastabile, che "fa agire", o meglio, che costringe l'uomo a compiere un'azione predeterminata annebbiandogli la mente. Si ritorna al concetto, già in precedenza indagato, del *fatis agimur* senecano («*fatis agimur: cedite fatis*»¹⁶⁶), ovvero, si ritorna all'idea di una forza esterna all'eroe tragico sotto i cui colpi il personaggio è destinato a soccombere. Ne rappresentano un chiaro esempio le parole dell'ombra di Nino nel lungo monologo che apre il primo atto della *Semiramide* di Muzio Manfredi:

¹⁶² Come la figura della Nutrice del *Tancredi* torelliano, anche Eugenia rappresenta una novità rispetto alla tradizione. Razzi, infatti, attribuisce alla figura della nutrice uno spazio e un'autonomia critica e d'azione inconsueti. Generalmente la figura della nutrice, come quella del Consigliero, è destinata a svolgere una funzione secondaria. La nutrice, assieme al consigliere, rappresenta, infatti, lo strumento attraverso il quale, in assenza del soliloquio, il personaggio principale può esternare, quasi in confessione, i sentimenti più reconditi.

¹⁶³ Razzi, *Gismonda*, cit., p. 8.

¹⁶⁴ Il riferimento è alle parole di Macareo, cfr. Sperone, *Canace e scritti in sua difesa*, cit., Atto II, vv. 280-282.

¹⁶⁵ Cfr., *ivi*, Atto II, vv. 256-262.

¹⁶⁶ «Dal destino noi veniamo spinti: cedete al destino! inquietanti preoccupazioni non sono in grado di mutare le fila tessute dal fuso delle Parche, quali sono state stabilite» (Seneca, *Edipo re*, vv. 980 ss.).

Qui dunque sono, e questa *face* ho meco,
da me ne l'alto Flegetonte accesa,
per far io stesso de le *Furie* ufizio,
e *sdegno* seminar, *furore*, e *morte*,
ruina estrema, et sterminio orrendo
in questa casa a nefand'opre eretta.
E dritto è ben, s'andar non de' impunito
error grande, error nuovo, error, cui pari
sentito ancor non ha Plutone istesso
e questo ministerio a me devuto,
più che a le furie¹⁶⁷.

In conclusione, alcuni degli elementi cardini del tragico antico (eminentemente senecano) ritornano nella letteratura drammatica del secondo Cinquecento attraverso il filone "giraldiano" (con le tragedie di Carlo Turco, Adriano Valerini, Antonio Decio, Muzio Manfredi, Pietro Cresci e Luigi Groto). All'interno di questo filone si riconnette pienamente Razzi con la sua *Gismonda*.

Si è ancora lontani dal tragico tassiano il cui motore, come già analizzato, risiede nell'opacità del senso morale del re di Gothia e la cui *hamartia* si giustifica a partire da un "sentimento interiore"¹⁶⁸: ai colpi esterni del fato, nel *Torrimondo*, cede il passo la responsabilità individuale, l'etica, l'intricato viluppo dell'interiorità¹⁶⁹. Questo rappresenta, in nuce, lo scarto tra il tragico tassiano e quelle tragedie che, come la *Gismonda*, conservano alcuni dei tratti peculiari del tragico antico.

Più tardi, Torelli, erede di questo nuovo senso, tutto moderno, del tragico, rimodula la vicenda boccacciana consegnando anche alla "disgraziata sorte del principe Tancredi" un nuovo afflato, un nuovo senso del tragico che rompe con la tradizione antica andando anche oltre gli esiti raggiunti dal *Torrsimondo*.

Intanto, lungo il tema "tragico antico e tragico cinquecentesco" non è inessenziale la seguente affermazione di Bonora, secondo il quale "il sentimento tragico del fato" – motivo ispiratore del tragico antico – resta qualcosa d'inafferrabile per i trattatisti interpreti della *Poetica*:

¹⁶⁷ Manfredi, *Semiramide*, cit., p. 232.

¹⁶⁸ Come già altrove evidenziato, la tragedia non è più "rappresentazione di un'azione" ma "rappresentazione di un sentimento" e per dirla con Grosser, questo nuovo concetto di "azione tragica" può verificarsi «solo in un'accezione moderna della tragedia» (Grosser, *La felicità del comporre...*, cit., p. 83).

¹⁶⁹ Cfr., *Ibidem*.

Dietro le posizioni dei vari interpreti, a mio avviso almeno, bisogna riconoscere innanzitutto una insuperabile incompiutezza non tanto del testo aristotelico quanto dell'essenza più profonda della tragedia greca. Quel sentimento tragico del fato che è il grande motivo ispiratore di Eschilo e di Sofocle non fu compreso dai nostri letterati, che, ispirandosi a una concezione religiosa affatto diversa, fondata sulla fede nella Provvidenza divina, erano tanto lontani dall'intendere la più profonda essenza della tragedia greca, che anche quando riconoscevano nell'*Edipo re* il capolavoro di quel teatro, finivano con l'ammirarlo come un congegno perfetto piuttosto che come una geniale creazione della fantasia¹⁷⁰.

È evidente, dunque, che tale interpretazione si riferisca alle sole opere (trattati, commentari, etc.) che vertono intorno alla *Poetica* di Aristotele.

Da quanto sinora argomentato, si può asserire che, nel passaggio dalla teoria (i trattati) alla pratica (le tragedie), non ci sia totale aderenza e non sempre l'una si rispecchia nell'altra. Un caso emblematico è il teatro di Giraldo Cinzio che esalta il gusto dell'orrendo, del romanzesco e dell'esotico e a cui fa da contraltare¹⁷¹ il suo *Discorso intorno a comporre tragedie* che, invece, interpreta in modo preciso e pedante la *Poetica* aristotelica. In questo caso si assiste a un ridimensionamento del Giraldo Cinzio teorico rispetto al Giraldo Cinzio autore di *pièces* teatrali.¹⁷²

Più in generale, si può arguire che la tragedia in quanto tale osa molto di più di quanto possa essere fatto sul versante teorico. Da ciò si può pervenire alla seguente conclusione: il "senso del tragico" – sia esso inteso 'greco' sia esso inteso in forma 'moderna' – non può cogliersi nei trattati (sia quelli di stampo moraleggiante, come le *Explanationes*, sia, altresì, gli scritti come *La poetica vulgarizzata e sposta* di Castelvetro, "il più imperterrito dei critici razionalisti"¹⁷³).

Nessuna poetica è generatrice di poesia¹⁷⁴ e solo quest'ultima è deputata a gettare un cono di luce sul sentimento del tragico cinquecentesco.

Tornando a Razzi e alla sua *Gismonda*, Eugenia, dunque, agisce non solo sotto la spinta di un'alterazione emotiva (il *furor*) che squilibra gli affetti e che

¹⁷⁰ E. BONORA, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Rizzoli, Milano 1970, p. 170.

¹⁷¹ Sulla libertà di effettuare un'infrazione alle leggi che regolano il genere tragico, sono paradigmatici i famosi versi del prologo dell'*Altile*: «E perciò crede hora il Poeta nostro, / che sì ferme non sian le leggi poste / a la tragedia, che non gli sia dato / uscir fuori del prescritto in qualche parte. / Per ubbidir a chi comandar puote, / e servire a l'età, agli Spettatori, / e a la materia nova».

¹⁷² Cfr. Bonora, *Retorica e invenzione...*, cit., p. 175.

¹⁷³ L'espressione è di Bonora, *ivi*, p. 170.

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 172.

conduce al folle gesto dell'incendio del palazzo e del suicidio plateale. A guidare la mano di Eugenia è la sete vendicatrice di un mondo infero, sinistro. Il secondo Atto, infatti, presenta il palazzo di Tancredi immerso in una tetra *nuance* oltremondana in cui dominano voci spettrali e sogni/incubi¹⁷⁵ vaticinatori di sciagure:

Eugenia:
O della negra notte
Horribil ombre oscure,
O sogni spaventevoli, ò imagini
di morte, come l'alma
piena m'havete di *timore*, e gielo?
Io non avea ancor velati gl'occhi,
per dare al quanto di riposo à queste
Afflitte membra, e stanche, che m'apparve
un'ombra, e disse; Lieva su Eugenia
Fuggi, che tosto sia questo palagio
tutto di sangue tinto,
onde svegliata semiviva, sono
uscita fuori à rimirar se è vero.
Ma forse non son sola questa notte
Agitata da Spiriti, e da ombre¹⁷⁶

¹⁷⁵ Non è incidentale osservare che come Alvida è costantemente invasa da sentimento del timore, accresciuto da incubi nefasti («Temo ombre, e sogni, / e antichi prodigi e nuovi mostri, / promesse antiche e nuove, anzi minacce / di Fortuna, del ciel, del Fato avverso [...] Oimè, giammai non chiudo / queste luci già stanche in breve sonno, / ch'a me forme d'orrore, e di spavento / I sogno non presenti», *Torrismondo*, I, I), similmente, anche nella *Dalida* di Groto simili incubi accrescono il timore della protagonista: «...Temo, temo, / temo, non so di che, ma temo male [...] non lo so dir, ma par, che m'indovini / un mal grave, propinquo, e ocolto il core. E questo indovinar conferma un sogno, / che fra i confini del dì, e de la notte, / da me partito il mio Signore à pena, / sta mane apporto languido sonno» (Groto, *Dalida*, cit., III, III, p.42v). Il sogno descritto da Dalida presenta tutti i simboli consueti al catalogo letterario degli incubi (lacci di ferro e d'acciaio che intrappolano, tigri furiose che uccidono i figli e si avventano addosso etc). Non è incidentale una riflessione sul tempo del sogno. Sulla veridicità dei sogni sul far del giorno cfr. G. CARDANO, *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancia e A. Grieco Marsilio, Venezia 1996, p. 40; F. GANDOLFO, *Il dolce tempo, Mistica Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1978, p. 25; T. GREGORY, *I sogni e gli astri*. In *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983. Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, p. 111-148. Tra gli esempi più celebri della *Divina Commedia* in cui la componente onirica sul far della veglia è latrice di verità: *Purg.* IX, 13-18; *Purg.*, XXVII, 91-95; *Inf.* XXVI, 7-9. In ultimo sui sogni premonitori nella tragedia del Cinquecento cfr. F. RUGGIRELLO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, in «Forum Italicum», 2005, pp. 378-397.

¹⁷⁶ Razzi, *Gismonda*, cit., pp. 27-28.

Lo stesso timore invade, infatti, il coro delle donne salernitane.¹⁷⁷

Il timore, uno dei due affetti intrinseci al genere tragico, nella *Gismonda* è ottenuto per mezzo di scenari tetri in cui campeggiano voci spettrali; la sfera uditiva rappresenta, dunque, il canale privilegiato: alle voci notturne degli spettri si aggiungono, infatti, le urla di Guiscardo che rimbombano per tutto il palazzo¹⁷⁸.

Infine, a imitazione delle tragedie senecane, l'atto violento che chiude la *Gismonda* deve suscitare il massimo del *pathos*. Per Giraldi Cinzio tale acme è raggiunto attraverso «pietade», «doglia» e «pianto», come recita il prologo dell'*Orbecche*. Sulla stessa linea Razzi conclude la tragedia con un tripudio di immagini che suscitano 1) pietà per Gismonda e Guiscardo ma anche per Tancredi, eroe mezzano per antonomasia 2) paura per le seguenti immagini cariche di orrore: il suicidio di Tancredi, raccontato "in diretta" da Fulvio¹⁷⁹; l'immagine del palazzo messo a fuoco da Eugenia¹⁸⁰ a cui fa seguito il suo suicidio («poscia, che queste mani / dentro al real palagio han messo foco; / e che ciò più di quel, ch'avea pensato, / m'è succeduto assai filicamente; / e che arde ogni cosa, e fugge ognuno, / e tempo homai, che da quest'alta cima / [...] miseramente mi trabocchi a terra»).¹⁸¹

Il *coupe de foudre* finale è dato, infine, dal suicidio di Fulvio che è l'ultimo a gettarsi dal palazzo in fiamme dopo averne descritto minutamente la rovina¹⁸²: è l'epilogo di una tragedia che, nonostante citi diffusamente ampi *excerpta* della novella, soprattutto nell'ultimo atto vuole allontanarsi sensibilmente dal modello di riferimento.

¹⁷⁷ «Oltre, che tutte stupefatte, e timide / siamo, e quasi senz'anima; / per haverne stanotte horribili ombre, / lamentevoli voci, e tristi auguri / ripiene tutte di timore, e gelo» (Atto IV, p. 41)

¹⁷⁸ «Oh Dio, che voce, e pianto / da muovere à pietà l'hircane tigri (ivi, p. 42).

¹⁷⁹ «Correte amici, buttiam giù la porta, che Tancredi s'uccide. E una, e due, / e tre ferite s'è già dato il misero». (Atto V, p. 60).

¹⁸⁰«Poscia, che queste mani/ dentro al real palagio han messo foco; / e che ciò più di quel, ch'avea pensato, / m'è succeduto assai filicamente; / e che arde ogni cosa, e fugge ognuno, / e tempo homai, che da quest'alta cima / [...] miseramente mi trabocchi a terra» (ivi, p.61).

¹⁸¹ *Ibidem*. Fulvio, continua nel suo ruolo da "cronista" di fatti orrorosi: descrive, infatti, la tragica morte di Eugenia "in diretta", giustificando e nobilitando il gesto estremo in nome dell'amore che legava la nutrice a Gismonda: «Oh Dio con che forte animo / s'è gettata eccola in terra rotta / in mille pezzi, e pur tuttavia chiama / Gismonda. Oh vero esempio d'amicizia / forse non più udito in donna, simile».

¹⁸² Fulvio: «ed io poi che la fiamma ardente, e'l foco / che ognor più cresce, e va gettando à terra / i ricchi palchi, e le dorate travi / [...] dove maggior la fiamma / sarà, e'l fuoco più verace, e ingordo, / quivi senza temenza / mi getterò, per dentro ardevi in mezzo» (ivi, p. 62).

A chiusura della presente analisi della *Gismonda*, s'impone un'ultima riflessione connessa al *topos* del bel morire o, per usare l'espressione di Vincenzo Di Benedetto, del "gioir morendo".

Come già altrove analizzato, Di Benedetto ripercorre quei luoghi tassiani in cui, per citare Ramat, «si traduce idillicamente il mito cavalleresco, caro alla corte, della morte dell'eroe in grembo alla sua donna¹⁸³». Tra i vari esempi addotti, il critico riprende il madrigale "nel dolce seno della morte Clori" ([...] l'un entro l'altro spirando / ne la bocca de l'altra, una dolce ombra / di morte gli occhi lor tremanti ingombra); Olindo che pensa di morire tra le braccia di Sofronia (G.L., II, 35: «s'impetrarò che, giunto a seno a seno, l'anima mia ne la tua bocca io spiri); infine, nel *Torrismondo*, il *topos* "rovesciato" della donna che spira tra le braccia dell'amato («ma in van sperò, perchè l'estremo spirto / ne la bocca di lui spirava»¹⁸⁴).

Nella *Gismonda* il *topos* è sapientemente variato: per Guiscardo, nell'ora estrema della morte, sarebbe stato bello morire accanto alla sua donna. In mancanza della presenza fisica, Guiscardo abbraccia l'immagine che conserva nella mente: contemplare il volto della donna amata, vista con gli occhi della mente, trasforma la morte in evento *lieto e giocondo*.

O quanto mi saria benigno il cielo,
quanto *dolce il morire*,
e questa, lieta già, vita fornire,
se per amica sorte,
veder mi fusse concesso, e udire
in questo mio partire,
la donna mia, la vita mia, la sola
speranza mia Gismonda,
per cui *lieta, e gioconda*
m'è questa morte assai
più, che per altra Donna viver mai.
Ma quel che i corporali occhi non ponno,
veggion quei della mente.
tanto, e sì dolcemente,
ch'io ne vado contento à miglior vita¹⁸⁵

¹⁸³ Cfr. T. RAMAT, *Il Re Torrismondo*, in AA.VV., Torquato Tasso, Marzorati, Milano 1957, pp. 365-413.

¹⁸⁴ Tasso, *Torrismondo*, vv. 3052-3053. A rigore, nel *Torrismondo*, Alvida, nell'ora estrema, non definisce dolce la morte. Alvida, infatti, analizzando le ripercussioni psicologiche che tale atto esercita su Torrismondo, non fa che rovesciare il *topos* del 'gioir morendo' (concentrando il suo discorso sul dolore di chi resta in vita): «spiacemi sol che 'l morir mio vi turbi, / e v'apporti cagion d'amara vita»).

¹⁸⁵ Razzi, *Gismonda*, cit., p. 43. Vista l'improprietà di mettere sulla scena un'immagine tanto efferata, come appunto l'immagine del cuore cavato dal petto di Guiscardo, Razzi,

Si osservi, inoltre, che l'immagine della donna 'dipinta' nella mente dell'amato si riaggancia a una lunga tradizione che poggia le sue fondamenta nella scuola Siciliana¹⁸⁶ e nello stilnovismo.¹⁸⁷ Tradizione a cui Razzi sembra sapientemente ammiccare.

Summa summarum, sulla scia della novella di Boccaccio e della *Panphila* del Pistoia, anche nell'opera di Razzi la tematica amorosa è predominante.

Questa conclusione conduce a una riflessione. Seppure la distanza cronologica tra la *Gismonda* e i "due" *Tancredi* sia esigua¹⁸⁸, eppure, in sintonia con le mutate condizioni socio-politiche, si evidenzia un notevole divario: nei 'due *Tancredi*' la tematica amorosa è lasciata in sordina, riassorbita e rimodulata all'interno di un mutato impianto ideologico che si riaggancia chiaramente alle esigenze controriformistiche.

Intanto, procedendo con un'analisi contrastiva, anche nel prologo del *Tancredi* di Federico Asinari è introdotto il fantasma del principe di Capua: per quanto concerne il registro stilistico si assiste a un innalzamento di tono, a una maggiore austerità e gravità rispetto alla tragedia di Razzi. Qui di seguito, però, il termine 'stile' è proferito dallo stesso fantasma, per indicare qualcosa che travalica l'ordinario e che per questo genera meraviglia:

Se vedeste giamai
oltre l'usato stile,
cosa di stupor degna, egri mortali;
questa à voi sia meravigliosa, quando
io, spirito puro, e del terreno incarco,

ancora una volta, fa ricorso alla narrazione autoptica di Fulvio. Quest'ultimo, infatti, ha racconta le ultime parole proferite da Guiscardo («chiese di grazia / potere alcune cose favellare / prima, che gli stringessero la gola»).

¹⁸⁶ Si veda a mo' d'esempio la canzone *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini, dove la figura della donna è descritta su diversi piani. Alla figura della donna reale il poeta con i suoi "occhi interiori" vede la sua "pintura", ovvero, un'immagine della donna "dipinta" nel cuore del poeta per essere contemplata («com'omo che ten mente / in altro exemplo pingo / la simile pintura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete, / e non pare di fore; / o Deo, co' mi par forte»). A rigore la *pintura* si riferisce, altresì, all'immagine della donna dipinta dal poeta su una superficie per assolvere alla stessa funzione consolatrice («avendo gran disio, / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante»).

¹⁸⁷ Cfr. P. BORSA, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita nuova attraverso i due Guidi*, in AAVV, *Les deux Guidi*, Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures, dir. M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016 (a cura di M. Gagliano, P. Guérin et R. Zanni), pp. 75-93.

¹⁸⁸ Meno di vent'anni separano la *Gismonda* dal *Tancredi* dell'Asinari e circa ventotto dalla tragedia di Torelli.

Hoggi hà quattro anni, scarco,
 vengo al vostro cospetto,
 con visibil forma,
 colmo di sdegno, e d'amoroso affetto.
 Amor mi vi conduce. Amor che temprà
 gli elementi, e le stelle,
 e toglie l'alme a corpi, e dalle altrui;
 Amor che sovra'l... hà fermo impero,
 fà, ch'io diviso dal mortal mio velo,
 Mal grado de la Parca
 goda del lume ancor di questo cielo¹⁸⁹

La tematica amorosa fin dal prologo è smussata: essa perde i tratti negativi della crudeltà e dell'intemperanza, vero *Leitmotiv* della *Gismonda*, e rientra nel repertorio tradizionale delle forze regolatrici del cosmo¹⁹⁰.

In conclusione, con il *Tancredi* di Asinari, la tematica politica - la ragion di stato - riduce a mero contorno il tema della passione amorosa, prevalente, invece, nel primo filone (la linea Boccaccio-Cammelli-Razzi): tale processo è portato al suo massimo compimento con la tragedia omonima di Torelli.

Intanto, concludo la breve analisi del *Tancredi* di Asinari con la sua curiosa vicenda editoriale:

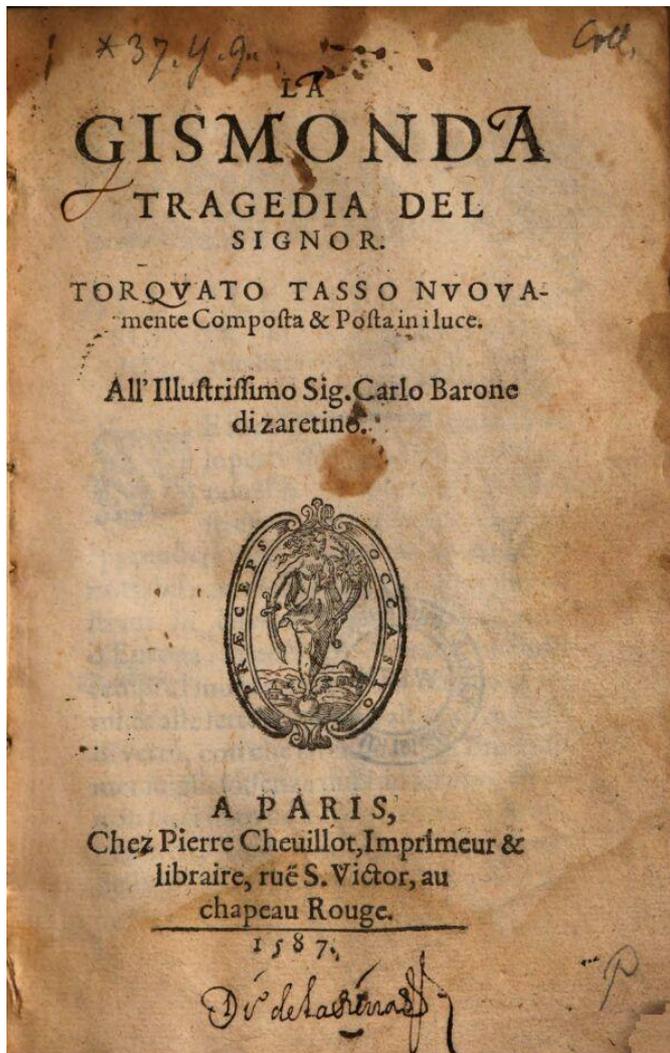
Un anno prima della pubblicazione presso Comino Ventura fu edita a Parigi. La singolare vicenda è stata ricostruita sia da Tiraboschi («attribuita al Tasso (che in quello stesso anno pubblicava *Il Torrismondo*), e intitolata *La Gismonda*, ma, come osserva Apostolo Zeno [...], ella non è altro che il *Tancredi* del conte di Camerano»¹⁹¹), sia da Serassi. Quest'ultimo, infatti, la annovera, assieme agli *Intrichi d'amore* e alla *Disperatione di Giuda*, tra i falsi erroneamente attribuiti al Tasso: «Bernardino Lombardi, di profession Commediante, trovandosi a Parigi pubblicò

¹⁸⁹ ASINARI, *Tancredi*, Tragedia del signor conte di Camerano. In Bergamo, per Comino Ventura, MDLXXXVIII, p. 1r.

¹⁹⁰ Il sintagma "che temprà gli elementi e le stelle" sembra rimandare, per esempio, al *De consoltione* di Boezio nel quale, però, l'elemento regolatore si riferisce all'ordine del fato: «a series caelum ac sidera movet, elementa in se invicem temperat et alterna commutatione transformat eadem nascentia occidentiaque omnia per similes fetuum seminumque renovat progressus». BOETHIUS, *De Consolatione Philosophiae*, edidit C. MORESCHINI, Monachi et Lipsiae in aedibus K. G. Saur, 2000, 4, p. 124 («L'ordine del fato muove il cielo e le stelle, associa tra di loro gli elementi e li trasforma con alterne mutazioni, e rinnova tutto ciò che nasce e che muore mediante consimili sviluppi di semi e di embrioni. Ed ancora quest'ordine avvince le azioni e le varie vicende degli uomini con un'inscindibile connessione causale; la qual connessione procedendo nella sua origine dai principi dell'immobile provvidenza, è necessario che anche quelle cause siano immutabili», Severino Boezio, *La Consolazione della Filosofia, gli opuscoli teologici*, a cura di Luca Orbetello, Rusconi, Milano 1979, p. 271).

¹⁹¹ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, IV, 1833, Milano per Niccolò Bettoni, p. 196

questa Tragedia sotto il nome del Tasso, o perchè la credesse veramente di lui, o, com'è più verisimile, per trarne maggior guadagno. Ella non è altrimenti del Tasso, ma è il *Tancredi* celebre tragedia di Federico Asinari conte di Camerano, allora non peranco uscita in luce, ma che fu poi stampata indi ad un anno sotto il nome del proprio autore in Bergamo per Comino Ventura, in 4. Apostolo Zeno fu il primo ad avvedersi di questa impostura, e ne descrive a lungo il modo in una lettera al P. D. Pier Caterino suo Fratello (Zen. Lett. Vol. II. pag. 189.), e più ristrettamente nelle Note al Fontanini Vol. I. pag. 481., ove per brevità rimetto volentieri il lettore»¹⁹².



La Gismonda, Tragedia del Sig. Torquato Tasso, nuovamente composta, e posta in luce. All' Illustriss. Sig. Carlo Barone di Zaretino. A Paris chez Pierre Chevillot imprimeur & libraire rue S. Victor au chapeau rouge 1587, in 8

¹⁹² Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, II, cit., in *Catalogo de' manoscritti e delle traduzioni in diverse lingue delle opere di Torquato Tasso*, p. LXVIII

Passando alla tragedia di Torelli, la presenza di un mutato impianto ideologico e di un'evoluzione in atto, si evince anche attraverso un'analisi contrastiva tra i due *Tancredi* sull'*exemplum* Edipo:

1) Asinari inequivocabilmente ammicca al modello suddetto. Il re di Salerno, infatti, nella scena immediatamente successiva alla morte di Ghismonda, si autodefinisce «un nuovo Edipo»:

Cameriera:

Il principe anco è peggio assai che morto.

Choro:

Peggio che morto c'è chi di speme è privo.

Cameriera:

Non disperato è sol, ma fatto è *cieco*.

Choro:

Sfortunata città di principe orba.

Cameriera:

Egli si *hà tratto da se stesso gli occhi*.

Choro:

Fia dunque divenuto *un nuovo Edipo*?¹⁹³

Asinari, dunque, sunteggia la figura di Tancredi sul modello sofocleo. Come già indagato, Aristotele definisce *l'Edipo tiranno* l'esempio perfetto di tragedia. Ne consegue che un secolo normativo come il Cinquecento tende al 'modello Edipo' sia sul versante teorico, come già evidenziato attraverso la trattatistica, sia su quello pratico (le tragedie *strictu sensu*). Pertanto, si comprendono le ragioni secondo le quali molte tragedie seguono il modello sofocleo sia direttamente (si pensi all'*Edippo* dell'Anguillara, pubblicato nel 1554, o all'*Edipo Tiranno* del conte Orsatto Giustiniani¹⁹⁴) sia indirettamente¹⁹⁵: il *Tancredi* di Asinari è da annoverarsi tra gli esempi di 'Edipi camuffati' non

¹⁹³ Asinari, *Tancredi*, p. 48r.

¹⁹⁴ O. GIUSTINIANO, *Edipo Tiranno di Sofocle*, tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniano, Patritio Veneto, in Venezia, appresso Francesco Ziletti, 1585. La tragedia fu rappresentata il 3 marzo 1585, in occasione dell'inaugurazione del Teatro Olimpico vicentino, con la regia di Angelo Ingegneri e con le musiche di Andrea Gabrieli (Edipo fu interpretato da Luigi Groto). Fu un evento memorabile tanto per la storia del teatro, quanto per l'architettura e la scenografia e «per la convergenza emblematica di perfezione del testo e del luogo teatrale e per la convergenza di intenti tra l'*idea* di tragedia dell'Accademia Olimpica – fondamento di un'opzione retorica congiunta non solo a un proposito autocelebrativo ma ad una prospettiva politica di celebrazione del potere costituito – e la *forma* architettonica del teatro palladiano come teatro tragico e, quindi, eroico e sublime» (Doglio, *Introduzione* a A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), cit., p. XI).

¹⁹⁵ Mastrocola, ad esempio, definisce "Edipi camuffati", *l'Orbecche, la Canace, la Marianna* di Lodovico Dolce, *il Torrismondo e l'Adriana* di Groto (Cfr., *Nimica Fortuna*, cit., pp. 114-117).

solo per le spie esplicite appena evidenziate, ma anche per l'impianto stesso della peripezia: lo scacco derivato dalla ricerca del vero per salvare la città (di Tebe per Edipo, di Salerno per Tancredi) e la distruzione della stessa («ahio mio Salerno, / ahio patria mia. Tu abbandonata greggia / rimani, ad esser tosto divorata / da famelici lupi. Il tuo Pastore, / pastor non più, *ma sconsolato cieco*, / perduto ha, colpa sua, colei, che sola / potea [...] felice farti»¹⁹⁶). Tancredi in veste di "cieco sconsolato" che abbandona la città è, dunque, da definirsi a ragione un tipico esempio di 'Edipo camuffato'.

Inoltre, la ricerca del vero che si ritorce su se stessa portando all'esito opposto è il perfetto impianto edipico¹⁹⁷ a cui Guiscardo, nella *peroratio* a Tancredi, sembra ammiccare nella sua definizione meta-teatrale del perfetto finale tragico. Tale finale può essere solo sunteggiato: infatti, se Tancredi uccidesse Guiscardo di sua volontà (di sua mano o per suo ordine come nella novella di Boccaccio) verrebbe a perdere il carattere di personaggio mezzano (e quindi tragico). Guiscardo, pertanto, viene ucciso a tradimento da Almonio,¹⁹⁸ (personaggio *tout court* malvagio e scellerato, assente nell'archetipo di riferimento e introdotto per la prima volta da Asinari).

A questo punto della nostra analisi non sembra superfluo aprire una parentesi sul sopracitato 'esperimento' metateatrale, di cui si è solo fatto cenno: Guiscardo, davanti a Tancredi e Almonio, perora la sua causa e riesce

¹⁹⁶ Asinari, *Tancredi*, cit., p. 48v-49r.

¹⁹⁷ «Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ, ὡς περ λέγομεν, κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθῶν, ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας, ὃς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν, καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι» (1452a, XI, 22-29).

¹⁹⁸ Asinari, *Tancredi*, cit., p. 40r: «Ma ciò scorgendo il fero Almonio, senza / Aspettar che Tancredi altro dicesse / Temendo alfin non rimanesse assolto / Di così *lieve colpa* il buon Guiscardo; / Qual irato Leon, li corse adosso, / E Traditor, gridando, pur morrai, / D'una punta crudel gli aperse il petto». Non è incidentale una riflessione sul sintagma "lieve colpa": Guiscardo, eroe mezzano, ha la colpa di intrecciare una relazione amorosa con Ghismonda, tenendola occulta a Tancredi. Lo scotto da pagare, molto più grande della colpa commessa, nobilita l'eroe tragico, provocando sugli spettatori quella giusta pietà e quel timore (per una pena così grande e, quindi, immeritata) che costituisce l'*exemplum* perfetto del finale tragico. Tale assunto, però, come già analizzato per via teorica, non è *strictu sensu* aristotelico, ma frutto delle rivisitazioni cinquecentesche che aggiungono più di quanto Aristotele abbia effettivamente scritto (Il riferimento è a Aristotele, *Poetica*, 53a, XIII, 12-17: «è necessario dunque che il racconto ben fatto sia semplice piuttosto che doppio, come alcuni affermano, e sia il volgere non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario dalla buona sorte alla sventura, *non per una malvagità ma per un grave errore di una persona, o quale sia detta o migliore piuttosto che peggiore*»).

nell'intento di *flectere*¹⁹⁹ facendo del suo caso il potenziale esempio di perfetto finale tragico:

Io non chieggio di vivere, o Tancredi .
Ma se in te resta ancor qualche favilla
D'animo grato; [...]
Conceder dei, che queste mani, e questi
Piè miei, che fur cagion di sostenerti
Libero, hor sian liberamente sciolti,
Sì, ch'io non muoia, come servo infame.
Et io ti porgerò la gola, e 'l petto
Ove potrai, quelle tue crude leggi
Adempiendo, ferir, ma ben vorrei,
Che fosse di tua man; *perchè se mai*
piangerà il caso mio Tragico stile,
Mova maggior pietà, qualhor si dica:
*chi men far il devea, Guiscardo uccise*²⁰⁰.

C'è di più: da un confronto tra i due *Tancredi*, si evince che se nella tragedia di Torelli il re di Salerno avesse ucciso di sua mano Guiscardo si sarebbe compiuto interamente l'impianto edipico: l'immagine di Tancredi uccisore di Guiscardo – ignorandone di quest'ultimo la vera identità (Guglielmo re di Sicilia) e scoprendola solo alla fine – sarebbe stata perfettamente speculare all'omicidio di Laio per mano di Edipo: in entrambi i *Tancredi* tale finale "perfettamente sofocleo" è negato, per le ragioni già esposte, ed è solo sunteggiato nell'esperimento metateatrale di Asinari.

Non è inessenziale osservare che nello stesso torno di anni Luigi Groto esperiva gli stessi 'esperimenti metateatrali' di Asinari. Ne costituisce un esempio il finale della *Dalida*, allorquando Candaule fa la seguente promessa al Consigliere: «Ma ti prometto ben, ma ben ti giuro, / Ch'io vo, che qualche tragico scrittore / nei secoli avvenir ponga in iscena / una nova tragedia in sù l'esempio, / cha al mondo io lascerò de la vendetta»²⁰¹.

Lo stesso espediente si ripete attraverso le parole di Berenice, la quale, delineando il suo «aspro desio» di vendetta attraverso un catalogo dei più

¹⁹⁹ «[Choro] Quel cor invitto , ne gli estremi affanni, / Non lasciò di pensar, come potesse / Dopo la morte haver famosi pianti. / Ma pur alhor devea pietà defilarsi / Nei crudi seni a sì efficaci detti. / Ben nel Principe, à segni manifesti, / Sorta si vide la pietà del core, / E mostrarsi per gli occhi, e per la fronte» (Asinari, *Tancredi*, cit., p. 40r).

²⁰⁰ Asinari, *Tancredi*, cit., p. 39v.

²⁰¹ Groto, *Dalida*, cit., atto III, scena VI, p. 48. La prima edizione, a rigore, risale al 1572 ed è cronologicamente successiva alla prima rappresentazione avvenuta ad Adria nello stesso anno.

famosi esempi (la moglie del re dei Lidi²⁰²; Clitennestra e, infine, con un audace salto temporale che unisce la tragedia antica a quella moderna, senza cesure, «l'animoso e terribil Rosimonda»²⁰³) si autoproclama eroina tragica. In questo modo Groto erge la sua opera tra le più fortunate tragedie sia antiche che moderne:

Tra queste anch'io d'annoverarmi bramo
Vada l'honor, vada la vita, vada
l'alma. Che questi miei famelici occhi
di sì grata Tragedia pascer voglio.
Non se n'andrà così quest'odio nostro.
Ma lo sdegno più fresco e più vivace
Risorgerà nel cor fecondo ogn'ora²⁰⁴.

Per concludere, anche nel *Tancredi* del 'Perduto', come già accadeva nel quinto episodio della *Merope*,²⁰⁵ alla fine del quinto atto compaiono considerazioni di ordine metateatrale, anticipando l'appressarsi delle due categorie aristoteliche di pietà e di terrore: «[Sergio] e vi farò, se 'l mio pensier non erra, / doler per la pietade, e rimanere / per meraviglia attoniti, e confusi».²⁰⁶ Com'è noto, nella drammaturgia tassiana tali 'esperimenti' si ritrovano nell'*Aminta*, assenti, invece, nel *Torrismondo*²⁰⁷.

Chiusa la parentesi degli esempi metateatrali in Asinari, Groto, Tasso e Torelli, e tornando al tema della nostra indagine, gli elementi sinora analizzati attraverso il *Tancredi* di Asinari ritornano nella tragedia di Torelli con'unica distinzione: il 'modello Edipo' deflagra.

Infatti, nel testo è possibile rilevare alcune spie atte a dimostrare in primo luogo che tanto Asinari quanto Torelli si riferiscono ai modelli della tragedia antica come specchio verso cui riflettere gli eroi medievali, camuffandoli in miti solo apparentemente nuovi. Ad esempio, Torelli nella scena che segue immediatamente l'uccisione di Guiscardo per volere dell'efferato Almonio - capitano della guardia, cortigiano infido e «falso adulatore»²⁰⁸, *l'exemplum*

²⁰² «Che da lui mostrata nuda a l'amico suo» fece uccidere il re per vendetta», il riferimento è alla nota storia di Gige e la moglie di Candaule (in Erodoto, *Storie*, I, 8-13).

²⁰³ Il riferimento è alla *Rosmunda* rucelllaiana: com'è noto, Rosmunda, costretta a bere dal «paterno teschio», placherà la sua sete di vendetta sul re Alboino.

²⁰⁴ Groto, *Dalida*, cit., II, scena V, p. 35

²⁰⁵ Cfr., Torelli, *Merope*, vv. 2626-2628.

²⁰⁶ Torelli, *Tancredi*, vv. 2413-2416.

²⁰⁷ Cfr., TASSO, *Aminta*, cit., vv., 1634-1637 e vv., 1919-1920.

²⁰⁸ Torelli ha ben presente le parole spese da Maccchiavelli circa gli adulatori: «le corti sono piene [di adulatori], perchè gli uomini si compiacciono tanto nelle cose lor proprie, e in modo vi s'ingannano, che con difficoltà si difendono da questa peste; ed a volersene difendere si porta pericolo di non diventare disprezzato. Perchè non ci è altro modo a

anti-tragico di scelleratezza a tutto tondo²⁰⁹ e di ferocia²¹⁰ - riconduce al *furor* senecano (nella figura di Tieste/Almonio), da contrapporre alla *virtus*, votata alla sconfitta di Atreo/Tancredi:

Lasso, che novi Atrei, novi Thiesti
produce ancor questa infelice etate!²¹¹

le due microspie senecane si presentano anche nella tragedia di Asinari, ma distinte per una maggiore caratura poetica:

Giorno già lieto, hor più d'ogni altro infausto,
perchè non t'oscurasti, come quando
la crudeltà d'Atreo vide Thieste?
non fu quest'atto men di quello degno
d'esser nascosto in tenebrosa notte²¹²

Ritornando al 'modello Edipo', la spia rilevata nella tragedia di Asinari ritorna nel *Tancredi* di Torelli per essere negata:

io non sono un Edipo, e tu di Sfinge
vestito hai la persona²¹³

guardarsi dalle adulazioni, se non che gli uomini intendino che non ti offendono a dirti il vero; ma quando ciascuno può dirti il vero, ti manca la riverenza. [...] questa non falla mai, ed è regola generale, che un Principe, il quale non sia savio per sè stesso, non può essere consigliato bene, se già a sorte non si rimettesse in un solo che al tutto lo governasse, che fusse uomo prudentissimo. In questo caso potria bene essere ben governato, ma durerebbe poco, perchè quello governatore in breve tempo gli torrebbe lo Stato; ma consigliandosi con più d'uno, un Principe che non sia savio, non arà mai uniti consigli, nè saprà per sè stesso unirgli. Dei consiglieri ciascuno penserà alla proprietà sua; ed egli non gli saprà correggere, nè conoscere» (MACCHIAVELLI, *Il Principe*, cap. XXIII, "Come si debbino fuggire gli adulatori").

²⁰⁹ «Coro: «Oh scelerato, ancor dopo la morte / cerca oscurar di sì chiaro huom la gloria!» (Torelli, *Tancredi*, cit., V, I, v. 2016-1019, p. 116).

²¹⁰ «Almonio, più crudel, che tigre Ircana, / ove piovean le lagrime dagli occhi / dei più fieri ministri, egli più lieto / trionfator de le miserie altrui, / e ridente scherzava con la morte, / e invaghito di sangue, e imperioso, / fece sterpare il palpitante core / dalle misere membra ancor tremanti» (ivi, vv. 1973-1977, pp. 114-115).

²¹¹ ivi, vv. 1982-1983, p. 115.

²¹² Asinari, *Tancredi*, cit., p. 40v.

²¹³ Torelli, *Tancredi*, cit., 1089-1090, p. 118. Tancredi allontana da sé la definizione di Edipo, in opposizione alle parole oscure di Gipsello, simili a quelle pronunciate dalla Sfinge. Tancredi, infatti, nel passo in questione è ancora all'oscuro della vera identità di Guiscardo/Guglielmo.

Stante il fatto che anche per il *Tancredi* del 'Perduto' l'*exemplum* Edipo si presenta con il suo meccanismo di copertura del vero (la vera identità di Guiscardo-Guglielmo re di Sicilia) e la conseguente tardiva scoperta da parte di Tancredi/Edipo, eppure, anche per il *Tancredi* vale ciò che è stato detto per la *Merope*, ovvero che oramai il dramma tende sempre più a fondersi con altri modelli della tragedia greca, per poi deflagrare in una serie di tessere difficilmente ricomponibili.

Tra i modelli 'forti', nel *Tancredi* torelliano bisogna evidenziare la presenza dell'*exemplum-Antigone* (tragedia intesa come scelta consapevole tra due doveri ugualmente obbliganti) che corre parallelo all'*exemplum-Edipo* (tragedia in cui il concetto di *amartìa* è strettamente legato all'ignoranza dell'azione compiuta) per tutto il corso della tragedia. Il primo si 'nasconde', infatti, nel meccanismo antagonistico-attivo di Gismonda/Antigone contro Creonte/Tancredi per la scarcerazione di Guiscardo/Polinice. A questi due modelli 'forti' si aggiungono molte altre spie che ammiccano ad altre tragedie della Grecia antica²¹⁴ a riprova, come già dimostrato, dell'accurato studio compiuto dall'autore relativamente al *corpus* euripideo e che si rispecchia nelle sue opere in un «rapporto fatto di consonanze sul alcune onde tematiche e di tangenze oggettive»²¹⁵.

Scarpati - come già osservato attraverso l'analisi della *Merope* - offre una rigorosa indagine filologica sulla base del manoscritto Palatino 637 che contiene "schede" di commento alle tragedie di Euripide (schede che permettono a Scarpati di dimostrare la presenza di «elementi gnomici che diverranno costanti nel [...] lavoro drammaturgico»²¹⁶ di Torelli).

Inoltre, come ha evidenziato Montorfani, nei dialoghi tra Tancredi e i due cortigiani (Gipselo/Almonio) spesso si assiste a «un duello verbale in perfetta sintonia con uno dei principali lasciti rinascimentali del teatro euripideo: l'uso della retorica e dei sofismi, la celebrazione della parola intelligente ed esatta, le oscillazioni di significato e il loro volgersi al servizio di chi le sa meglio sfruttare»²¹⁷.

D'altro canto, al di là del teatro antico, i punti di tangenza che legano *Tancredi* al *Torrismondo* sono molteplici²¹⁸.

²¹⁴ Oltre al modello sofocleo il riferimento è ad altre tragedie citate nella *Poetica*, come *Ione* ed *Elettra*.

²¹⁵ Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 195

²¹⁶ Ivi, p. 194.

²¹⁷ Montorfani, *Uno specchio per i principi*, cit., p. 89.

²¹⁸ «I fili che legano il *Tancredi* al *Torrismondo* non si limitano ad apparentare le due opere in forza di una scelta del tempo della *fabula*; Tancredi, come il re di Gotia, è alle prese con una vicenda amorosa che va a cozzare contro la parola da lui data a Ruggero, re di Sicilia, al cui figlio Guglielmo ha promesso in isposa la figlia Gismonda; ma Gismonda è maritata, *de facto*,

Tirando le somme, un primo elemento che segna lo scarto tra tragico antico e tragico moderno (nella fattispecie torelliano) è tutto concentrato in una mutata formulazione del concetto di colpa. *L'impensata colpa* di Edipo coincide con un'idea di "ignoranza metafisica". Quasi con piglio eschileo, il Coro, in una sorta di parabasi tragica, imputa a Edipo la colpa di non avere avuto il giusto rispetto verso le leggi divine sancite dalla voce degli oracoli. La colpa di Edipo è dunque legata al concetto di *hybris*. Essa dà al coro l'occasione di formulare un'invettiva contro ogni forma di tracotanza volta a oltraggiare la sfera divina («ma chi, con azioni o parole, / incede per le vie della superbia, / senza timore di Dike, / senza rispetto per le sedi dei divini, / possa coglierlo destino funesto, / per il suo fasto disgraziato, / se ricaverà guadagni nell'ingiustizia / e non si asterrà da profanazioni, / o nella sua follia toccherà ciò che è intoccabile. / Quale umano, se questo è il suo agire, / potrà vantarsi di essere al riparo / dai dardi degli dei?»).²¹⁹

D'altro canto, come già da noi evidenziato attraverso le teorie di Schmitt, nell'atto finale di Edipo (l'accecamento) non c'è determinazione esterna. Quest'ultima, però, sovrasta l'uomo e lo scacco di Edipo sta nell'atto tracotante di non aver saputo rispettare la legge degli dèi proferita per mezzo degli oracoli.

Sul concetto di colpa nell'*Edipo re* sofocleo non si può non citare la famosa formula del Girard e il suo successivo superamento:

con l'incesto e il parricidio [Girard] evidenzia la rottura delle leggi che governano la città, e un pericoloso scivolamento nell'informe da cui la comunità emerge, proiettando la colpa di questa dissoluzione su di un capro espiatorio che viene sacrificato. La tentazione dell'informe è, appunto la tentazione del dionisiaco nietzschiano, quel dissolvimento nell'aorgico che già Hölderlin aveva tematizzato come uno dei punti chiave della tragedia. Quello che Girard non coglie è che nella tragedia non prevale mai nessun elemento, e dunque non c'è soluzione nemmeno sul piano sacrificale, perché tutti gli elementi che la costituiscono si intrecciano nel tessuto dei conflitti che noi possiamo chiamare propriamente "il tragico", che è irriducibile ad un solo conflitto. Ed è per questo che anche l'interpretazione di Goethe²²⁰ della tragedia come conflitto inconciliabile, la più famosa e influente insieme a quella di Aristotele, rimane ugualmente debole.²²¹

con Guiscardo, il cavaliere ignoto che salvò Salerno dai Siciliani assediati» (*Dire la verità al principe*, cit., p. 204).

²¹⁹ Sofocle, *Edipo re*, vv. 883-894. Cfr. Sofocle, *Le tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Marsilio, Venezia 2014.

²²⁰ Sulla famosa formula goethiana, vedi nota 62.

²²¹ F. RELLA, *Introduzione a Sofocle, Edipo Re*, Feltrinelli 2005, p. 14.

Il dissolvimento nell'aòrgico, l'irriducibilità di tutti i conflitti in un solo conflitto, o, facendo un passo indietro, la famosa formula di Goethe del tragico inteso come "conflitto inconciliabile" non può trovare spazio nel *Tancredi* di Torelli per le seguenti ragioni: Torelli, un aristocratico di formazione padovana, imparentato per via di moglie con il cardinale Michele Bonelli, che si muove tra la corte farnesiana e la Roma di Sisto V, è lontanissimo dal concetto di colpa, greicamente inteso. All'ignoranza metafisica di Edipo (l'impensata colpa di Edipo, ovvero l'incesto, si compie per ignoranza metafisica; quest'ultima universalmente tocca la sorte di tutti gli uomini), cede il passo un'ignoranza causata da un eccesso di passione che travia la mente e induce in errore. Come nel *Torrismondo* tassiano, così anche nel *Tancredi* lo scontro è tutto interno all'uomo: il conflitto sposta il suo baricentro dall'esterno (uomo contro fato/*Tyche*; scontro tra due leggi come in Creonte e Antigone) all'interno. Il dramma è dramma dell'animo. Alla "coscienza immonda" di *Torrismondo*, fa da *pendant* la 'prudenza fallace', la 'ragione ingiusta' e la 'sapienza pazza'²²² di *Tancredi*.

Il *Tancredi*, però, va oltre: in primo luogo, Torelli, nella sua seconda tragedia, affronta il tema della Ragion di Stato a tutto tondo²²³, investendo «tutte le fasce sociali e politiche del regno (dai consiglieri ai sacerdoti, dai «cavalieri di Salerno» ai rappresentanti del Senato) nel tentativo di tratteggiare un'unica compatta visione civile nella quale il sovrano sia soltanto uno degli agenti in gioco».²²⁴ Contemporaneamente, nel *Trattato del debito del Cavaliere*,²²⁵ viene

²²² Torelli, *Tancredi*, vv. 2240-2241: «Oh prudenza fallace! / ragione ingiusta e sapienza pazza!».

²²³ Su questo particolare aspetto della drammaturgia torelliana, Vernazza vide il ponte di congiunzione tra Torelli e la lunga serie delle tragedie politiche del Seicento (sia italiano sia francese), e del Settecento con l'Alfieri. Sfumando tale definizione, Scarpati non manca di sottolineare l'importanza di questo aspetto: «Principi e ministri non sono in questo teatro personaggi d'apparato che, come troppi altri delle tragedie cinquecentesche, vivano passioni comuni anche ad uomini di più bassi ceti sociali, portando soltanto nel loro soffrire un senso di grandezza quale si conviene ai detentori del potere. In questi personaggi si agitano sentimenti e contrasti che sono propri dei sovrani, sensibili come ogni altra creatura umana ai richiami del cuore ma obbligati a rispettare non una norma morale che sorga dall'intimo delle loro coscienze, bensì un dovere che trascende le loro persone: l'alto concetto che essi hanno della dignità regale e degli obblighi che questa comporta. Non v'è dubbio che tra l'idea della dignità dei principi che ebbe il Torelli, uomo della controriforma, e gli spiriti del libertario Alfieri esiste una differenza profonda. Il Vernazza sottolineando questa differenza non intacca la giusta osservazione di Croce secondo la quale Torelli e Alfieri, pur diversissimi, in un punto convergono: nelle tragedie di entrambi si avverte una profonda concezione pessimistica del destino dei principi, traducendolo in poesia» (Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., pp. 194-195).

²²⁴ Montorfanin, *Uno specchio per i principi*, cit., p. 80.

indagato il complesso vincolo che unisce la Cavalleria alla Monarchia. In entrambi i versanti (sia nella tragedia che nel trattato) Torelli si muove sul solco del «dottrinarismo italiano»²²⁶, non discostandosi dalla trattatistica controriformistica²²⁷ sul Principe e sullo Stato: partendo dal principio del «*princeps legibus solutus*» si evince che, a prescindere dalla corretta procedura giuridica del *princeps*²²⁸, s'impone assoluta obbedienza e fedeltà da parte del perfetto cavaliere-cristiano.²²⁹ La *fides* del cavaliere al sovrano si fa immagine speculare dell'obbedienza che si deve a Dio²³⁰. Sull'importanza che Torelli attribuisce al riadattamento della favola di 'Ghismonda e Tancredi' sul solco del progetto di moralizzazione e 'cattolicizzazione' - in linea con la rigida ortodossia post-tridentina - è da segnalare una 'macro-spia' non inessenziale: tutte le tragedie sinora indagate sulla "disgraziata sorte del principe Tancredi" (inclusa l'opera di Asinari) riservano alle donne salernitane, damigelle di Gismonda, la parte del coro. Torelli, invece, allo scopo di sunteggiare in maniera compatta la variegata e stratificata congerie delle

²²⁵ TORELLI, *Del debito del cavaliere, di Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo*, nell'Accademia dei signori Innominati di Parma, il Perduto, Venezia, per Giovanni Battista Ciotti senese, al segno dell'Autora, 1596. Per una maggiore disamina, cfr. N. RUGGIERO, *La metamorfosi del «Cavalliero» moderno. Appunti in margine al trattato torelliano*, in *Uno specchio per i principi*, cit., pp. 75-88 e C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza 1988.

²²⁶ Non va certo dimenticata l'attività di Torelli di consultore per conto della Congregazione dell'Indice. Per questo rimando a G. NORI, *L'uomo pubblico e l'uomo privato. Pomponio Torelli nelle Lettere*, in *Uno specchio per i principi*, pp. 103-114. Sull'attività di consultore di Torelli, si veda altresì L. CERIOTTI, F. DALLASTA, *Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano FrancoAngeli 2008, pp. 235-237.

²²⁷ Per fare qualche esempio, qui basti citare BOTERO, *Della Ragion di stato*, a cura di C. Morandi, Bologna Cappelli, 1930 («[la religione] vuole che si obedisca a' Prencipi discoli, non che a' moderati»), e J. BODIN, *De republica libri sex*.

²²⁸ Torelli nel *Trattato* scrive: «Ma quando il Cavalliero dal suo Principe ingiuriato si trovi in cosa all'honor proprio et allo splendore del suo sangue pregiudichi, deve prima ogni dignità che da lui tenesse rinunziare, ch'egli cosa alcuna contro al Principe commetta; e quando dallo stesso a torto punito fosse, deve stimare che, per ingiusta che la pena sia, non porta seco ingiuria nè pone altro carico al Cavalliero che di provare ch'egli a torto sia stato punito (chè, così scoperta, la pena macchia l'honore del Principe, restando quello del Cavalliero illeso) e quivi ha luogo il detto d'Aristotele ch'egli è meglio patire che far l'ingiurie» (Torelli, *Trattato*, c.30r, in Ruggiero, *La metamorfosi...*, cit., p. 86).

²²⁹ Sull'immagine del cavaliere come *miles Christi*: «deve dunque il Cavalliero ogni mattina sforzarsi d'udire la Messa, con ogni possibile devotione, et adorare e porgere prieghi inginocchioni; che se l'honore ribalza nell'honorante, questo rispetto, questa sola osservanza lo può far honorato [...] Starassi dunque sempre humile e prostrato inanzi al Santissimo Sacramento, mentre il Sacerdote celebrerà ridendosi di quelli spregiatori del culto divino che [...] saranno l'obrobrio de' più vili et abietti huomini» (Torelli, *Trattato*, c. 28v. Cfr. Ruggiero, *La metamorfosi...*, cit., p. 85).

²³⁰ Per questo tema cfr. R. DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano Napoli, Ricciardi 1984.

componenti sociali e politiche del regno, sostituisce sapientemente «le donne salernitane» con un coro composto dai «Cavalieri di Salerno». Che il coro sia simbolo del 'perfetto cavaliere', sunteggiato anche nel *Trattato*, lo dimostrano i seguenti versi:

Choro:

Noi siam, Donna [Ghismonda], tuoi servi, e siamo ancora
e sudditi, e fedeli al tuo gran padre;
e però ti preghiamo humilmente,
che non ti spiaccia, s'a le voglie sue
non ci opporremo, *perchè contro a Dio
va chiunque al suo principe s'opponne;*
tu ch'esser dei di questo stato herede,
riconoscer ver' te lieta potrai
l'istessa fede, e riverenza nostra;
che *non sol ci costringono a obedire
a le leggi del Principe, ai decreti,
ma vogliono che taciti osserviamo
del signor nostro e le parole, e i cenni*²³¹

Lo scopo sortito è quello di creare, nonostante la variegata stratificazione sociale, un unico *commun consensu*,²³² che indichi nel Principe cristiano, illuminato da Dio, l'esempio ottimale di Principe. Su questo tema risultano esemplificativi i versi del Coro, a chiusura del IV Atto: «chè quanto aver può il Principe saggio, / vien dal divin raggio, / senza il cui gran favor, d'humana torma / nè l'esser mai, nè il viver, ben s'informa».²³³

Al Cavaliere fa da *pendant* la figura del consigliere, il quale, come già evidenziato, usa tutti i più sofisticati sofismi per piegare la mente del principe o a decisioni malvagie, con espedienti cinicamente macchiavellici (Almonio) oppure per indirizzarlo al meglio. Gipsello rappresenta l'esempio del "buon consigliere": nei suoi dialoghi si avvertono innegabilmente gli influssi di tanta trattatistica cinquecentesca sul perfetto Cortigiano: l'opera di Castiglione (*Il Cortigiano*) è tra le letture operate da Torelli nel periodo di gestazione del *Tancredi*, a questo si aggiungano letture 'edificanti' come il

²³¹ Torelli, *Tancredi*, cit., II, II, vv. 826-838, p. 79. Nel *Trattato del cavaliere*, infatti, si legge: «Chi dal suo Principe si parte, da Dio stesso, da cui ogni imperio et potestà dipende, si ribella; et perciò di titolo di Cavalliero indegno rende; deve dunque il Cavalliero fedelmente al suo Principe servire, nè mai co'l pensiero macchiare la candidezza della fede data» (c. 30r-v, cfr., Montorfani, *Uno specchio per i principi...*, cit., p. 97).

²³² «Questo mi basta solo, e bastar deve / a mio padre; ch'un tal commun consensu / di supplichevol popolo, e fedele, / ha forza d'impetrar gratia maggiore» (vv. 847-852).

²³³ivi, vv. 2303-2306.

Principe cristiano di Pedro Ribadeneyra, dal quale Torelli ha attinto ampiamente durante la composizione del *Trattato del debito del cavaliere*.²³⁴

In questo mutato clima in cui campeggia il 'dottrinarismo' dell'Italia in piena età controriformistica, la colpa di Guiscardo non può che assumere valenze etico-religiose: venire meno al debito contratto col Principe è un grave mancamento che coincide col trasgredire una norma religiosa. La concezione verticalizzata del potere (assoluto) del Principe diviene specchio del potere divino. Ne consegue che «chiunque con menzogna guasta [la candidezza della fede data] altro non fa, che corrompere l'ordine dell'universo».²³⁵ Questa è la base del 'nuovo' senso del tragico torelliano e s'inquadra perfettamente entro il progetto politico dei Farnesi: com'è noto l'arrivo dei Farnese significò per la città di Parma l'affermarsi della religiosità della Controriforma e della Compagnia di Gesù²³⁶. Inoltre, Torelli ebbe l'incarico - datogli a partire dal 1583 dallo stesso principe di Parma, Alessandro Farnese - di istitutore del figlio Ranuccio. In questo delicatissimo contesto Torelli tastò il polso dell'invidia dei cortigiani ai quali, certo, non piaceva la vicinanza e la familiarità di Torelli con il giovanissimo principe²³⁷. Il 'Perduto', inoltre, trovandosi in un simile contesto, ebbe modo di fiutare la nota più caratteristica dell'ambiente di corte: l'adulazione. Tema già affrontato attraverso il *Manso* tassiano e il suo archetipo di riferimento (l'opuscolo plutarco *Quomodo posit Adulator ab Amico internosci*) e che qui ritorna nelle parole di Hostaggio e di Gipsello contro il perfido Almonio²³⁸. In questa nuova concezione del principe e dello stato (mutata rispetto agli scenari analizzati nei precedenti *Tancredi* e *Ghismonda* di Asinari e Razzi) si nota da una parte, l'emergere prepotente dell'assolutismo come componente intrinseca al Principe salernitano, intollerante a ogni forma di opposizione. Si veda a mò d'esempio la seguente sticomitia:

Tancredi
Il principe a' soggetti è legge viva
Hostaggio

²³⁴ «Dietro la figura di Hostaggio traspare il sogno castiglionesco dello stato razionale e del signoreggiare 'mite e placido come quello de' buoni principi, per via delle leggi, ai cittadini (*Cort.*, IV, 21)» (Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 208).

²³⁵ Torelli, *Trattato del debito del cavaliere*, cit., p. 30r.

²³⁶ Non è incidentale sottolineare che, sul versante privato, Torelli sposò Isabella Bonelli, pronipote di papa Pio V e sorella del cardinale Alessandrino.

²³⁷ Cfr. M. DELL'ACQUA, *Pomponio Torelli tra assolutismo e controriforma. (1539-1608)*, Parma, Tip. Baroni e Villani, 1976.

²³⁸ Si vedano a mò d'esempio i seguenti versi proferiti da Hostaggio a Tancredi: «vorrei piacerti sì, ma non ch'io spiaccia / a Dio, per ch'unqua a te più grato sia; / ch'essere non ti posso in uno istante / e falso adulatore, e fido servo» (*Tancredi*, III, II, vv. 1383-1386).

se soggetto agli affetti ei non si trova²³⁹

D'altra parte, però, Tancredi non rappresenta l'ideale perfetto del principe cristiano, illuminato da Dio: come si addice al genere tragico, il re di Salerno appartiene al novero dei personaggi mezzani. Nel suo commento alla *Poetica* scrive, infatti, Torelli:

Non gli ottimi cascati di felicità in miseria, non i malvagi di miseria in felicità, nè un grandemente malvagio di felicità in miseria sono casi tragici, o persone convenienti a Tragedia; ma i Mezzani [...] i costumi tragici sono mezzani di bontà solamente, in quanto nè alla virtù perfetta nè al vizio si accostano». ²⁴⁰

Tancredi, come Federico nella *Vittoria*, non smette di appellarsi all'*onore* e per questa ragione è destinato a soccombere, giacché ha anteposto il bene personale al bene dello stato (così, infatti, ammonisce il coro: «non son tra i Re l'inimistate, e l'ire / immortali, e son lor termine, e meta / l'utile, e'l ben dei popoli soggetti»²⁴¹). Infatti, Tancredi, pur riconoscendo in Guiscardo un servitore fedele²⁴², è votato all'errore a causa degli affetti mal temprati,²⁴³ fomentati dalla «cieca scorta»²⁴⁴ dei cortigiani. La colpa, pertanto, non ha più solo carattere individuale, come nel *Torrismondo*; non è più da ricercarsi nella sola coscienza immonda del protagonista. Torelli va oltre: nel *Tancredi* la rovina dell'eroe mezzano è determinata da agenti esterni, ma immanenti, come ben esprime Torelli attraverso le parole di Arnolfo: «onde scoperto [il Principe] / resta sovente ai colpi dei perversi / finti amici, inimici cortigiani».

²³⁹ *ivi*, vv., 1397-1398. Agire secondo 'ragion di Stato', mettendo da parte la clemenza e la riconoscenza per i grandi meriti di Guiscardo, e usando come unica alternativa possibile l'atto di forza di chi agisce al di sopra delle leggi, è sapientemente reso da Torelli attraverso la metafora, fortemente icastica, della spada di Alessandro: «Almonio, il nodo è tal, ch'umano ingegno / non basta, me ben possi con la spada / d'Alessandro Macedone disciorre» (*ivi*, vv., 1680-1682)

²⁴⁰ Torelli, Ms. Parm. 1305, p. 231 e 358.

²⁴¹ *ivi*, vv. 1027-1029.

²⁴² Cfr. *ivi*, vv. 375-379.

²⁴³ Cfr. nota 236. Si vedano altresì i versi 673-679: « [Coro] pur gradiscono i doni ancor gli Heroi; / e per essi fûr detti di piegarsi / a' preghi altrui, et infiammarsi d'ira, se defraudati son de la promessa [Arnolfo] non errar con la turba de gli sciocchi! nè l'avaritia, nè basso altro affetto, fece d'alcun Heroe preda giamai» e i vv. 1657-1659: «[Tancredi] et hor tra i miei pensier cercando andava, / nè cagion trovo a sì contrari affetti». Sul monito a "temprar gli affetti". Si vedano le parole pronunciate da Ghismonda affinché la Nutrice, sorella di Hostaggio, interceda: « e lo [Hostaggio] induca a parlar seco mio padre, / ch'omai tempri lo sdegno / e con benigno occhio rimiri al fatto di Guiscardo» (vv- 766-768).

²⁴⁴ *Ivi*, v. 2242.

Tirando le somme, Torelli rispetto al *Torrismondo* e a tutta la tradizione drammaturgica a lui precedente, opera una più articolata descrizione della società, gettando un cono di luce, dai tratti sinistramente ambigui, sui complicati e calibratissimi giochi di pesi e contrappesi che stanno alla base delle dinamiche tra i diversi strati sociali: Principe-cortigiani-Chiesa (nella figura del Sacerdote)-popolo. Alle spinte assolutiste del sovrano l'unica voce fuori dal coro è rappresentata da Hostaggio, presidente del Senato e strenuo difensore della legge.

2.3. CONCLUSIONI SUL TANCREDI

L'ultimo tragedo del Cinquecento' si distingue per avere dato al *Tancredi*, nel finale, un nuovo "senso del tragico" che spezza con la tradizione a lui precedente, portando a esiti estremi quanto già presente, in nuce, nella *Merope*: Colui che «solo senza errare impera, e regge»,²⁴⁵ posando la sua mano sul capo del peccatore cristiano, non può non alterare la concezione classica, grecamente intesa, di «errore e colpa».

2.3.1. TRAGICO E TEODICEA:

Da quanto sinora argomentato, non stupisce che Torelli abbia interpretato il suicidio di Ghismonda attraverso le lenti della morale cattolica, come dimostrano sia le parole della Nutrice²⁴⁶ sia l'entrata in scena del Sacerdote: giunto nella stanza per ispirazione divina («da Dio ispirato»), attraverso «*celesti note*» salva l'anima della suicida, inducendola al pentimento²⁴⁷. La morte di Ghismonda, grazie all'intervento, divinamente guidato, del Sacerdote²⁴⁸, da *tristo* si trasforma in *lieto*²⁴⁹: sotto il segno del pentimento,

²⁴⁵ ivi, v. 2300.

²⁴⁶ «Tu non segui Guiscardo, anzi, lo fuggi; ch'egli hor trionfa in cielo, e tu discendi / ne l'abisso» (vv., 2493-2495).

²⁴⁷ivi, v. 1499. Anche Tancredi, sfiorato dall'idea di porre fine alla propria vita, condanna il gesto secondo morale cattolica: «il duol che mi tormenta et ange, / è tal [...] ch'ad altrui forse avrebbe, / per uccidersi, in man il ferro posto, / per fuggir con la morte un minor male. / Non voglia Dio, che in Principe Normanno / si ritrovi sì timida fortezza, / nè regni mai sì paventoso ardire» (ivi, vv. 2690-2696).

²⁴⁸ Come afferma Guercio, il Sacerdote «è persona prima, 'eroica', attivissima del finale tragico, rappresentante il qualche modo, dell'eroismo' della forza espansiva della Riforma cattolica nel suo lato più propriamente 'retorico' predicatorio, proselitico, verbale, suoasorio» (in *Il debito delle lettere*, cit., p. 202).

²⁴⁹ «Parto da voi, Signore, e *lieta* lascio questa terrena mia lacera spoglia» (ivi, vv., 2647-2648). Cfr., vv. 2824-2832.

infatti, la morte è ricondotta nei ranghi della perfetta ortodossia cattolica²⁵⁰ («fu il voler di colui, che il tutto regge, / di stabilir queste mie nozze in cielo»²⁵¹).

Il conflitto inconciliabile, alla base di ogni nodo tragico, nel *Tancredi* sembra trovare conciliazione nel perdono e nella pace di chi riposa in Dio: la tragedia, pertanto, qui sembra perdere gran parte della sua carica tragica.

Il finale mira, infatti, alla conciliazione di tutti i conflitti. Uno fra tutti, il conflitto, proprio del modello-Antigone, tra legge terrena (la decisione di Tancredi di far sposare Ghismonda col re di Sicilia) e legge divina (che impone la sacralità del matrimonio tra Guiscardo e Ghismonda), nel *Tancredi* trova conciliazione (Tancredi perdona la figlia per le nozze clandestine e la figlia il padre per la morte di Guiscardo²⁵²).

La tragedia, però, come già analizzato attraverso il famoso assunto goethiano, si basa su di un conflitto che non trova conciliazione. Data questa premessa, concludiamo la nostra indagine, convinti della veridicità di quanto asserito da Unterstainer su 'teodicea e tragico': il Dio "onnisciente e infinitamente buono" delle religioni monoteistiche, presupponendo la teodicea come fine ultimo, elimina giocoforza l'effetto tragico: il "tragico" è un «concetto eminentemente laico, poichè inconciliabile con ogni teodicea».²⁵³ La vicenda tragica, infatti, acquista, in un aldilà sunteggiato attraverso formule dantesche, toni antitragici e *lieti*:

Co'l suo Guiscardo, *lieta*
gode nel terzo cielo
la tua cara Ghismonda, e con pietade
ver' te volge lo sguardo;
guarda che non s'adire,
che ne la gioia sua sospiri, e piangi²⁵⁴.

²⁵⁰ Sergio: «[il sacerdote] a più chiaro sermon le sacre labra / aperse, e folgorò celesti note. / Di questo cieco mondo ogni lacciuolo, / de l'antico Avversario nostro l'arte, / di Dio scoperse la bonta infinita; / del suo amato marito l'orma impressa / le mostra di salire al sommo bene; la punge, e molce, alletta, e la spaventa; / tutta ripiena di celeste ardore, / de l'ostinato suo voler la svoglia. / si ripente, e con cor contrito, humile / ogni suo fallo, ogni suo errore accusa» (vv. 2529-2539).

²⁵¹ *ivi*, vv. 1659-2660.

²⁵² Cfr. 2639-2667.

²⁵³ cfr. p. 17.

²⁵⁴ *ivi*, vv. 2813-18. La morte di Ghismonda, sotto il segno della grazia divina, è fonte di consolazione anche per chi resta sulla terra (la nutrice). Un abisso separa, infatti, la morte di Eugenia (la nutrice della *Gismonda* di Razzi) - morta sfracellata, tra le fiamme del palazzo da lei stessa incendiato - e il dolore *poco mesto* della nutrice torelliana, confortata dalla *gioia celeste* di Guiscardo e Gismonda.

2.3.2 IL FINALE MISTO E LA “CATARSI INTERNA”: UN NUOVO SENSO DEL TRAGICO?

Per Tancredi, dopo la morte di Guiscardo, inizia un lento viaggio che, attraverso il dolore, conduce alla redenzione. Anche in questo caso la teodicea nega l'effetto propriamente tragico.

Il “viaggio di dolore” intrapreso da Tancredi è connotato simbolicamente dall'albero del cipresso, inequivocabile simbolo di patimento e di pianto: sotto il cipresso Tancredi apprende la morte di Guiscardo²⁵⁵; «l'interna doglia» che si esplica attraverso le lagrime,²⁵⁶ è tutto concentrata nel poeticissimo verso «e mi par ch'io mi strugga, e che mi stempre», dove 'stempre' è inequivocabile prestito tassiano. Tasso lo usa una sola volta nella *Gerusalemme Conquistata*, nel canto XXI (di cui s'è già argomentato a proposito di Riccardo e Ruperto): «pur verrò dove il superbo e l'empio / trionfa e del mio lutto ha spoglie ed armi, / perchè il pietoso duol non m'arda e stempre, / ma nel sangue crudel s'appaghi e tempore».²⁵⁷

Questo verbo sembra anticipare il processo di 'catarsi interna' del personaggio tragico; anche per il fin “mesto” di Tancredi vale, infatti, l'assunto che Ariani ha formulato per la *Merope*: esso «afferma ma anche nega la purificazione catartica».²⁵⁸ Ancora una volta, come per la “regina in veste negra” anche per l'immagine di 'Tancredi dolente seduto sotto l'albero di cipresso' si prospetta nel finale un processo di catarsi interna (fatto nuovo e inusitato per la tragedia del Cinquecento) che induce il protagonista mezzano a comporre gli affetti e, spoglio dei beni terreni, a vivere sulla terra come già in cielo Ghismonda: ogni conflitto è appianato e l'eroe tragico-cristiano, a catarsi avvenuta, pacificato con se stesso, può continuare a condurre una vita moralmente retta, illuminata dalla fede in Dio. A segnare il passaggio di questa “nuova” vita (rinascita per Tancredi e passaggio al Terzo cielo per la coppia Ghismonda-Guiscardo) è una poeticissima *variatio* dal famoso verso di Petrarca «porto delle miserie e fin del pianto»²⁵⁹ che diventa «dolce riposo, e fin del pianto».²⁶⁰

²⁵⁵«Ivi trovammo in solitaria parte / sotto un cipresso il signor nostro assiso» (2001-2002).

²⁵⁶ «Molte volte le lagrime sugl'occhi / venir gli vidi, e ritornar indietro, / quasi sforzate, e diversi sospiri / pur interrotti mi dier chiaro indicio / de l'interna sua doglia» (vv. 2020-2025).

²⁵⁷ Nel Battaglia (*Grande Dizionario della lingua italiana*, XX, p. 132), alla voce 'stemprare' si legge: «Prostrare sullo spirito, avvilitare, mortificare una persona, svigorirne il carattere, rammollirne la tempra». È utilizzato da Dante una sola volta in *Purg.* XXX, 96 («Donna, perché sì lo stempre?»).

²⁵⁸ Ariani, *Tra manierismo e classicismo...*, cit., p. 332.

²⁵⁹ Petrarca, RVF, XLIV, v. 70.

²⁶⁰v. 2577. Questo verso è pronunciato da Sergio prima della sua fuga dalla corte («ch'io men vo tra deserti, et ermi colli / o sopra un nudo scoglio, ove non giunga / nè di Principe il nome, nè di corte»).

L'alma di Tancredi prima «sbigottita e trista»²⁶¹, s'allontana *lieta* dal «seggio de lo stato»²⁶².

In questo mutato sentire, il modello-Edipo, è destinato ancora una volta a deflagrare. Da una parte, anche Tancredi, come Edipo, abbandona la scena in esilio volontario,²⁶³ dall'altra però, lo spirito con cui i due personaggi tragici abbandonano la scena è opposto: nell'archetipo sofocleo nessun conflitto ha trovato soluzione, l'accecamento volontario e l'esilio non risolvono il nodo tragico. Tancredi, invece, «sgombro di quella salma / del ben commune e del privato sangue», ovvero della sete di potere («il desio di grandezza, e di regnare / ch'a pena nato ha membra di giganti / e'l brutto mostro, che la sete spenge nel sangue») e del groviglio degli affetti mal temprati (placati grazie alla catarsi interna compiutasi per intercessione divina), può allontanarsi *lieto*, lontano dal potere e dal «desio di regnare»,²⁶⁴ per vivere in tranquillità e pace sotto l'ala protettiva di Dio («hor a Dio mi vivrò; vivrò a me stesso, / chiuso in tranquilla, e solitaria cella»): è seguito alla lettera l'ideale controriformistico del perfetto Principe che prende ordini esclusivamente da Dio e a Dio è asservito.

Non è incidentale osservare che lo stesso impianto ideologico si presenta anche nella 'pastorale tragica' *Galatea*: la negazione del suicidio e il finale misto sono l'ennesima prova di un nuovo 'senso del tragico' che rompe con la tradizione antica: il pastore pentito del male perpetrato ai danni di Aci, si veste d'un'aurea catartica. L'ascesa in questo caso è rappresentata dalla metamorfosi in passero: Dameta non si suicida e nella nuova forma acquisita, come 'Tancredi in erme solitarie', può purgarsi della colpa commessa.

In conclusione Tancredi, come Dameta nella *Galatea*, nel finale è figura anti-edipica avvicinandosi, invece, ai *typoi* propri delle tragedie gesuitiche. Ogni colpa è perdonata, ogni conflitto appianato. Il senso del tragico del *Tancredi* naufraga nel mare pacificato della salvezza in Dio.

²⁶¹ v. 2671

²⁶² «com'hor scende dal seggio de lo stato, / e da tal signoria lieto si parte» (vv. 2724-2725).

²⁶³ Cfr. vv. 2840-2852.

²⁶⁴ Sul termine *lieto*, ricorrente in questo "finale misto", si vedano, altresì, i versi seguenti: «ben posso ogn'altra, che s'ì i grandi aggrava, / lieto, deporre agevolmente in terra / il desio di grandezza e di regnare»).

2.3.3 INTERPRETAZIONI: Doglio non ha colto gli elementi innovativi del *corpus* torelliano quando definisce le opere successive alla *Merope* «minori» e, in particolare, il *Tancredi* «meno interessante e nobile di quello dell'Asinari». ²⁶⁵ È innegabile come l'ingerenza del soprannaturale sia la nota distintiva del *corpus* tragico del conte di Montechiarugolo. Nella *Vittoria*, per esempio, Sant'Hilario – uno «spettro» «horribile in vista e minaccioso» ²⁶⁶ – può essere definito vero e proprio *deus ex machina*. Il divino, però, non ha più nulla della contraddittorietà del mondo antico. Da qui, credo, s'imponga una più attenta riflessione al fine di pervenire a una definizione di un "nuovo senso del tragico" del secondo Cinquecento.

Da quanto argomentato, non è inessenziale una considerazione sulla seguente definizione delle cause che hanno segnato la "sfortuna" della tragedia Italiana del periodo in questione:

Mancarono [...] in Italia le condizioni storiche e sociali per cui, al di là del romanzesco e del macabro, un vasto pubblico potesse trovare nei drammi la rappresentazione diretta o simbolica di verità che portassero a riconoscere il dramma vissuto dal nostro paese. Gli stessi intellettuali, fate poche eccezioni, non ebbero coscienza della crisi politica, morale, religiosa, culturale in cui versava l'Italia. Dicendo questo non si vuol certamente ridare credito alla tesi di chi ha asserito che nel Cinquecento, considerato per di più in blocco, senza distinguere l'età dell'Ariosto e l'età del Tasso, non esistette "il sentimento per le situazioni tragiche risultanti da conflitti morali" ²⁶⁷. [...] Il sentimento del tragico fu ben profondo in un Macchiavelli, in un Michelangelo, in un Tasso, e non potè mancare in tante altre nobili coscienze di quel secolo; ma non fu vissuto come dramma di una intera società, del quale un poeta potesse farsi interprete in quella sorta di colloquio ideale che nel teatro si stabilisce tra lui e il pubblico. Qualche potente spiraglio di poesia tragica, a dir il vero, si apre nel *Torrismondo* del Tasso, nella rappresentazione dello scatenarsi di passioni peccaminose sullo sfondo barbarico di quel settentrione che il poeta conobbe attraverso le parole di Olao Magno; e più ancora il dramma della ragion di stato, come fu sofferto nell'età dell'assolutismo e della Riforma cattolica, si rivela in squarci della *Merope* e del *Tancredi* di Pomponio Torelli ²⁶⁸

Bonora, dunque, arriva alla seguente conclusione: tutte le sottilissime norme teorizzate dai commentatori della *Poetica* di Aristotele «talora così audaci da

²⁶⁵ Doglio, *Il teatro tragico italiano...*, cit., p. LXXV.

²⁶⁶ Torelli, *Vittoria*, in Parma nella stamperia di Erasmo Viotti MDCV, p. 96.

²⁶⁷ L. OLCHKI ha sostenuto questa tesi d'origine romantica in *La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze la nuova Italia, 1933.

²⁶⁸ Bonora, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento...*, cit., p. 170.

travalicare l'autorità stessa dello stagirita (si pensi a mò d'esempio alle "tragedie in prosa"²⁶⁹ teorizzate da Piccolomini²⁷⁰ e scritte da autori come Francesco Negri da Bassano, con il suo *Liberio Arbitrio*²⁷¹; Giambattista di Velo con la sua *Tamar*²⁷² e Agostino Michele con il suo *Cianippo*²⁷³, per citare alcuni degli esempi più famosi²⁷⁴) furono strumenti utilissimi per quel teatro tragico capace di farsi interprete della realtà storica contemporanea: la Francia del Seicento. Per Bonora, dunque, il "senso del tragico" attecchì nella Francia «dilaniata prima dalle guerre di religione e poi dall'anarchismo dell'alta nobiltà, ma avviata sotto Richelieu e Mazzarino a divenire la maggiore potenza dell'Europa continentale»²⁷⁵.

A differenza dei tragici italiani, dunque, secondo Bonora gli autori d'oltralpe - come Corneille, per citare l'esempio più fulgido - non si ergono ad astratti moralisti, ma rispecchiano «la situazione di tutto un paese che attraverso dure prove veniva trovando la sua sicurezza sotto l'egida della monarchia assoluta. Nè in una società pervasa da una sincera ansia di verità religiosa l'angosciato pensiero del peccato e della grazia fu soltanto il dramma personale di Racine, ma rispecchiò la crisi di tante anime scosse dal verbo giansenista».²⁷⁶

Alla luce di quanto analizzato, non concordiamo del tutto con la tesi di Bonora. Torelli scrive in un periodo di relativa pace per l'Italia. Pace raggiunta attraverso un duro percorso che spinse il 'Perduto', come afferma

²⁶⁹ Su questo particolare tema cfr. Harrick *Prose in Italian Tragedy*, in *Italian Tragedy in the Renaissance...*, cit., pp. 250-274.

²⁷⁰ Piccolomini, infatti, propone nelle *Annotazioni* di scrivere tragedie in prosa: «il che se ben nella tragedia, come in poema più grave, a più alto, non è ancora posto in uso; non prometterei io però, che non sian per esser di quei poeti un giorno, che prendin ardir di farlo» (cfr. Cerreta, *Alessandro Piccolomini...*, cit., pp. 142-143).

²⁷¹ FRANCESCO NEGRI DA BASSANO, *Liberio Arbitrio* (1546-1550), a cura di C. Cardini e L. Salvarani, Edizioni Anicia 2014.

²⁷² GIAMBATTISTA DE VELO, *Tamar, azione tragica*, per Agostin della Noce 1586, in 12. L'autore confessa di avere scritto la *Tamar* nel breve spazio «di poche ore». Da qui si giustifica la scelta della prosa. Ciò che il Velo fece, costretto da necessità, portò, invece, altri autori ad imitarlo, sulla base dell'assunto piccolominiano della superiorità della prosa sul verso.

²⁷³ AGOSTINO MICHELI, *Cianippo, et è la prima fra tutte l'altre ad hora publicate dalle Stampe che sia scritta in prosa*, Bergamo presso Comino Ventura, 1596. La tragedia è preceduta da un'epistola indirizzata "ai lettori" nella quale l'autore afferma che già per via teorica, nei suoi *Discorsi* ha dimostrato «contra l'opinione di tutti i più illustri scrittori dell'Arte poetica, come possiamo lodevolmente comporre le comedie e le tragedie con isciolta favella». Il primo atto è preceduto da un "argomento" che ne riassume la trama e ogni atto, tranne il quinto, termina con un breve intermezzo corale in versi.

²⁷⁴ Sono, invece, già dei primi del Seicento, *Ippolito* di Vincenzo Jacobilli e *Arcinda* di Filippo Cappello.

²⁷⁵ Bonora, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento...*, cit., p. 170.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Scarpati «a indagare le dure leggi che avevano portato l'assolutismo monarchico a quella pace e a ripensare, dentro gli schemi che gli prestava sopra tutto l'etica aristotelica, i danni funesti ai quali gli uomini sono portati quando non li governa più la ragione»²⁷⁷.

Certo, l'Italia del Cinquecento non è l'Inghilterra di Shakespeare. L'Italia, come afferma Vazzoler, «non conosce il rovesciamento violento delle classi dirigenti, così come lo conoscerà l'Inghilterra [...] Invece della rappresentazione di una grande crisi storica, [nella tragedia italiana del Cinquecento] abbiamo davanti la rappresentazione del dibattito politico attuale [...] Se non si mette in chiaro questo legame (tra politica e tragedia) è quasi impossibile leggere questi testi».²⁷⁸

Resta, dunque, innegabile il fatto che - nonostante alcuni drammi italiani siano stati d'ispirazione per opere di assoluta fama (*l'Adriana* di Grotto e il *Cesare* di Pescetti furono letti e, forse, ispirarono Shakespeare²⁷⁹) - la tragedia italiana del Cinquecento non può ergersi tra i grandi esempi che contemporaneamente fiorivano in Francia, in Inghilterra e in Spagna (com'è noto, Giorgio Steiner, non inserisce la tragedia italiana nel quadro delle grandi tappe che hanno segnato la storia della tragedia²⁸⁰). La ragione di questa mancata risonanza è più poetica che filosofica o storica: la differenza tra il dramma italiano e quello d'oltralpe è la stessa, come afferma Croce, «che corre tra un genio poetico e un ingegno qual era lo scrittore italiano, serio e non isornito di forza nel suo dire, ma senza l'impeto, l'abbandono, la plasticità, che creano i capolavori».²⁸¹

²⁷⁷ Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 195.

²⁷⁸ F. VAZZOLER, *Approssimazioni critiche per la tragedia italiana del Cinquecento*, in *L'immagine riflessa* 2 (1978), pp. 88-89.

²⁷⁹ Cfr. A. BOECKER, *A probable Italian source of Shakespeare's Julius Caesar*, New York, 1913.

²⁸⁰ «ma se consideriamo i duemila e cinquecento anni che ci separano dalla tragedia greca, ci accorgiamo che la storia del teatro greco ignora continuità e tradizione [...] Nel corso di lunghi periodi di tempo e in luoghi diversi, si crea improvvisamente una situazione in cui il linguaggio, le circostanze materiali e il talento individuale concorrono a produrre un corpo di opere drammatiche. Dall'oscurità circostante emergono forze che creano costellazioni di luce intensa e di vita relativamente breve. Questi momenti culminanti si ebbero nell'Atene di Pericle, in Inghilterra dal 1580 al 1640, nella Spagna del XVII secolo e in Francia tra il 1630 e il 1690 [...] in Germania tra il 1790 e il 1840 e, in un raggio molto vasto agli inizi del nostro secolo, quando furono scritte le migliori opere drammatiche scandinave e russe.» (G. STEINER, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992, cap., IV).

²⁸¹ Cfr. Scarpati, *Dire la verità al principe...*, cit., p. 196. In tempi meno recenti, Apollonio scagliandosi contro quanti hanno liquidato la tragedia italiana del Cinquecento con una condanna frettolosa (cfr. GORRA, *fra drammi e poeti*, Milano 1900), afferma che «se la tragedia greca è viva fra noi ed attuale, è merito loro, che da tante parti la tentarono; e se il teatro moderno poté crescere in opere e in ampiezza, è merito loro che lo giustificarono. [...] Ma senza quel linguaggio così pieno di elementi logici e storici, così povero di fermenti

3. TRAGEDIA E TRAGICO: ULTIME RIFLESSIONI

3.1. PER UNA DEFINIZIONE DEL TRAGICO NEL CINQUECENTO

Come analizzato per via induttiva attraverso l'analisi dei trattati, delle postille e delle lettere, per tutto il Cinquecento fra tragedia e tragicità non appare esserci differenza sostanziale. Sul versante teorico tale *discrimen* concettuale risulta essere, pertanto, ancora inesistente.

D'altra parte, è indispensabile chiedersi, come ha fatto Mehlretter:

Quale possa essere la relazione tra una descrizione sistematica e la sua realtà storica. In alcuni casi, vi è la certezza che si stiano descrivendo aspetti più o meno oggettivi del testo o del processo di lettura. Ma, in altri casi, è necessario determinare le evidenze indispensabili per non rischiare di diventare anacronistici. Qualora si decidesse di analizzare un'epoca, ci si renderebbe conto ben presto che la necessità di documenti espliciti dell'epoca in questione è, tutto sommato relativa; se ci si dovesse esplicitamente accontentare delle riflessioni di una data cultura per poterla descrivere, il compito risulterebbe impossibile [...] la concezione di innovazione poetica sarebbe indispensabile se ogni testo letterario dovesse essere spiegato entro i limiti della riflessione a lui contemporanea²⁸².

Partendo da queste premesse teoriche, bisognerebbe trovare, nella definizione che i 'moderni' hanno formulato del 'tragico', un modello generale e tentare di capire se tale assunto possa o meno applicarsi all'epoca oggetto della presente indagine.

Compete soprattutto ai moderni di risolvere il problema di che cosa sia effettivamente una tragedia e di capire cosa la renda diversa dalle altre restanti forme drammatiche. Nell'antica Grecia, infatti, la tragedia è per prima cosa un fatto istituzionale; essa si lega a un dato evento (dalle Grandi Dionisie alle Lenee, alle Dionisie rurali, dove, in precisi momenti dell'anno, in un clima altamente competitivo, gli autori greci si sfidavano, auspicando

fantastici, nè queste parole nè quelle tanto più libere che si dissero nei teatri d'Inghilterra, di Spagna, di Francia diventavan possibili. Occorre insomma che si intenda bene il valore archeologico e critico di tante tragedie del Rinascimento: [...] che lavorando con tutti i mezzi [...] rifacevano vivi Eschilo, Sofocle, Euripide [...] che ritenendo l'esperienza antica contribuivano a disancorar l'attenzione collettiva dalla concentrazione esclusiva della disciplina liturgica; che proponendo una tragedia moderna ne anticipavano inconsapevolmente, e sempre con ardimento e tenacia, le conseguenze» (M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze, 1981, p. 480).

²⁸²F. MEHLRETTER, *A guisa d'introduzione: per una poetica dell'enciclopedia*, in *Allegorie und Wissensordnung, Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento*, Herbert Utz Verlag, München, 2014, p. 12.

ciascuno per sè la vittoria con la rappresentazione delle loro opere). In altre parole, come definisce Seek «una tragedia era [nell'antica Grecia] dunque una tragedia, se veniva rappresentata come tale».²⁸³

In epoca moderna, caduto ormai tanto il principio secondo il quale la rappresentazione è elemento distintivo della tragedia, quanto il rispetto per le rigorose regole aristoteliche, si cerca di capire l'intrinseco carattere del fenomeno tragico attraverso una serrata riflessione teorica che sembra talora correre parallela alla tragedia stessa, quasi fosse un fatto autonomo e svincolato da essa.

A questo punto della nostra indagine, s'impone una riflessione: come già indagato attraverso le osservazioni di Schmitt («la riflessione sul carattere regolare e ordinato della realtà offre il suo compito alla ragione: al derogare da queste regole razionalmente comprensibili, tramite i sentimenti irrazionali, la tragedia tenta di porre rimedio tramite una catarsi, tramite una estirpazione, una bonifica dei sentimenti o anche un loro semplice rafforzamento contro l'irrazionale²⁸⁴»), bisogna capire fino a che punto possa valere il principio secondo il quale lo scioglimento di tutti i contrasti e il trionfo assoluto della ragione conduca alla morte del tragico (nel Rinascimento, come afferma Donadi, nessun contrasto, nell'ottica cristiana, è permanentemente insanabile).²⁸⁵ Ovvero, seguendo ancora l'assunto di Donadi, tanto per lo stoicismo d'epoca imperiale (Marco Aurelio *docet*), quanto per il Cinquecento, è da considerarsi valido asserire che la "spinta razionalizzante" conduca alla morte del Tragico? In ultima analisi, se, davvero, la supremazia della *ratio* sulla *passio* conduce alla morte del tragico, tale supremazia vale solo per le opere teoriche sulla tragedia (i trattati) o bisogna estenderla anche alle opere tragiche *strictu sensu*?

Intendiamo risolvere queste domande *à rebours*: dal tragico dei moderni alla delineaazione di un eventuale senso del tragico nel Secondo Cinquecento.

²⁸³ G. A. SEEK, *Die Eigenart des griechischen Dramas als historisches und rezeptionstheoretisches Problem*, in, *Das Griechische Drama*, Darmstadt 1979, p. 1 .

²⁸⁴ A. SCHMITT, *La poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica*, cit., p. 43.

²⁸⁵ Donadi, *Francesco Robortello....*, cit., p. 86.

3.2. TRAGICO E SACRO: JASPERS.

Jaspers fa un elenco delle grandi espressioni della coscienza tragica attraverso le epoche, partendo dall’assunto che solo attraverso l’analisi delle varie forme storiche sia possibile conoscere i vari gradi della sopraddetta coscienza tragica.

Qui di seguito l’elenco schematico del panorama storico delineato da Jaspers:

- 1) Omero, l’Edda e le saghe islandesi.
- 2) Tragedia greca. Eschilo, Sofocle ed Euripide. Solo qui è nata la tragedia come poesia: tutte le successive dipendono o sono state suscitate da essa (attraverso la mediazione di Seneca).
- 3) Tragedia moderna, rappresentata da Shakespeare, Calderòn e Racine.
- 4) Lessing. La tragedia del mondo culturale tedesco: Schiller, poi l’Ottocento
- 5) altri poemi dell’orrore metafisico con la loro appassionata domanda all’essere: Giobbe. Alcuni drammi indiani (che non sono mai tragedia).
- 6) La coscienza tragica in Kierkegaard, Dostoevskij e Nietzsche.

Relativamente al primo punto, tanto nei poemi omerici quanto nelle saghe islandesi, il sentimento tragico del mondo appare ovvio e indiscutibile. Non si avverte ancora alcuna lotta del pensiero, alcun anelito alla liberazione.

Nella coscienza mitica, infatti, gli dèi si combattono tra loro e le loro lotte si ripercuotono sul destino dell’uomo:

La coscienza tragica, in questa forma – in Omero - si manifesta nella gioia della contemplazione, nel culto degli dèi, in una tenacia e in una pazienza che non pongono domande supreme [...]. È come un’imperfetta coscienza tragica, che non distingue ancora il veleno della frustrazione e l’impercipiabilità estrema della catastrofe tragica. Non c’è ancora l’anelito alla liberazione dell’anima perché questa si appaga della pura sopportazione della propria sorte²⁸⁶.

Passando al punto numero due, è logico arguire che il mondo mitico resta il materiale da cui attinge la tragedia greca. Per Jaspers, però, nel passaggio dall’*epos* alla tragedia, s’insinua un elemento nuovo: l’interrogativo filosofico (il perché del mondo, dell’uomo, della colpa e del fato fino all’interrogativo ultimo, “che cosa sono gli dei?”). La tragedia greca, infatti, fa parte di un atto

²⁸⁶ K. JASPERS, *Über das Tragische. Del tragico* traduzione di Italo A. Chiusano, Milano, SE (Studio Editoriale), 2000, p. 21.

di culto e per questo anela agli dèi, al senso ultimo delle cose. Con Eschilo e Sofocle la tragedia greca è strettamente connessa alla fede nell'ordine e nella divinità, alla fede nelle istituzioni e nella *polis*; poi, con Euripide, s'insinua il dubbio: si dubita di queste realtà ma non dell'idea di giustizia in se stessa, non del bene e del male²⁸⁷. È un punto di non ritorno: quest'inesausta ricerca filosofica fa sì che durante questo percorso «tutta la tradizione si va progressivamente dissolvendo, incapace di reggere all'idea della giustizia, del bene, dell'onnipotenza, idea divenuta ormai razionale. Lo scetticismo è il risultato di questa nobile ricerca, che nel suo cammino vive ancora dei valori tradizionali, restituiti alla loro più alta purezza».²⁸⁸

Summa summarum, il *discrimen* concettuale tra la "coscienza tragica" del mito e la "coscienza tragica" della tragedia sta nel salto dall'accettazione mitica - priva di curiosità filosofica - di un mondo preesistente, alle domande incessanti, proprie della tragedia, sul *τί ἐστί* della divinità. Formulata questa dicotomia, Jaspers perviene alla conclusione secondo la quale da queste due forme di tragico nascono due superamenti della tragicità stessa: l'interpretazione filosofica dell'universo, propria del pensiero ormai evoluto e la rivelazione religiosa. L'una è subordinata alla seconda. L'interpretazione filosofica dell'universo, infatti, comincia ad affermarsi attraverso la filosofia universale in un'età successiva ad Aristotele; Jaspers parla di 'illuminismo' alessandrino. Tale filosofia «postula un'armonia del cosmo, e tutte le discordanze le appaiono disarmonie puramente relative. Essa relativizza l'importanza del destino individuale e vede nella personalità del singolo qualcosa d'incrollabile che recita la sua parte nel destino universale senza identificarsi affatto con esso. L'atteggiamento ultimo della coscienza tragica ormai privata del suo antico peso non è né la fierezza dell'eroe che afferma se stesso, né la catarsi dell'anima prigioniera del mondo, ma l'apatia, il distacco indolore dell'indifferenza».²⁸⁹ Tale apatia filosofica quale risultato del superamento della coscienza tragica attraverso la filosofia universale dell'illuminismo alessandrino, è una liberazione insufficiente. La liberazione di ogni contrasto e di ogni disarmonia si compie solo attraverso il salto nella religione rivelata. Nella rivelazione rivelata giudaico-cristiana il concetto della colpa (*l'amartia* aristotelica) trascende l'agire del singolo, giacché si nasce già con lo stigma che coinvolge *ab ovo* il destino dell'intera umanità.

Date queste premesse, relativamente al punto numero tre Jaspers afferma che sia in Grecia che nel mondo moderno « la grande tragedia sorge nell'età di transizione, [...] e quasi in un processo di combustione, finché poi si perde in

²⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

²⁸⁸ *ivi*, p. 22.

²⁸⁹ *ivi*, p. 23.

forme estetiche-culturali».²⁹⁰ Relativamente al dramma moderno (punto n. 3) il filosofo tedesco opera la seguente distinzione:

1) Il teatro di Shakespeare: «si presenta su un palcoscenico totalmente terrestre; una società magnanima e altera si riconosce nei suoi personaggi idealizzati²⁹¹». Al centro c'è l'uomo e la sua disperazione dinanzi all'incomprensibile spettacolo di caduta e di distruzione, di tutti i suoi sentimenti, del fallimento estremo delle sue speranze «sullo sfondo di un ordine perenne e dell'antitesi – sentita con infallibile istinto - tra bene e male²⁹²».

2) Con il teatro di Racine e Calderón, invece, si può parlare di tragedia cristiana:

Il tragico in essi assume nuovi particolari aspetti. Invece del destino e dei demoni agiscono la provvidenza e la grazia, o anche la dannazione. Invece della domanda e del silenzio agli estremi confini dell'essere, tutto è retto dalla certa presenza dell'aldilà e di Dio che tutto accoglie nel suo amore. [...] Ma in tal modo il senso tragico viene a spegnersi dinanzi alla verità cristiana. Queste tragedie sono metafisicamente legate alla profondità cristiana e hanno, insieme, un più ampio orizzonte, ma paragonate a Shakespeare, sono più limitate quanto alla problematica e all'oggetto, all'intensità e alla ricchezza dei personaggi, alla larghezza e alla spregiudicatezza di concezioni. La tragicità assoluta intesa come disperazione senza scampo nell'impostazione generale di un'opera, è rintracciabile solo in alcune tragedie di Euripide, e poi solo in certi drammi dell'Ottocento. Solo a questo punto, insieme con la pura e distaccata contemplazione estetica, si raggiunge una forma di vuota indifferenza.²⁹³

Da quanto sinora analizzato, al fine di dare una prima risposta alle domande poste ad inizio di questa dissertazione su 'tragico e sacro', risulta di particolare interesse quanto asserito da Jaspers relativamente alla tragedia cristiana:

Non esiste un'autentica tragedia cristiana, dato che nel dramma cristiano il mistero della redenzione costituisce la base e l'atmosfera dell'azione e la coscienza tragica è risolta a priori dalla certezza di poter raggiungere la perfezione e la salvezza attraverso la grazia. In tal modo la tragicità non ha più un potere assoluto sull'uomo, che ne viene sollecitato, ma non colpito a fondo. L'essenziale per il cristiano non può manifestarsi nella tragedia.

²⁹⁰ *ivi*, p. 16.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Cfr. *Ibidem*.

²⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

L'elemento religioso propriamente cristiano si sottrae alla poesia, perché non può essere attuato solamente nell'esistenza pratica, non contemplato esteticamente. *In tal senso un cristiano non può non fraintendere Shakespeare, che rappresenta ogni cosa, ci mostra tutte le possibilità della natura umana.* Ma il fattore religioso - e questo solo - gli sfugge [...]. Al cristiano sfugge la sostanza di tale coscienza tragica. Ma quest'ultima, qualora si conservi puramente filosofica e, come tale, si sviluppi è, dal canto suo, una forma di trascendenza, un modo particolare di redenzione, che viene misconosciuta dal punto di vista cristiano e che nell'apatia filosofica ha preso la sua sostanza. *Tutte le esperienze fondamentali dell'uomo, nella dimensione cristiana non sono più tragiche.* Il peccato si trasforma in *felix culpa*, che ha reso possibile la redenzione²⁹⁴.

Come già analizzato, nelle tragedie di Torelli vale l'affermazione di Jaspers secondo la quale la trasformazione del peccato (di Tancredi o di Dameta) in *felix culpa*, elimina giocoforza l'effetto tragico.

Non essendo questa la sede per indagare più estesamente nè il concetto di "coscienza tragica"²⁹⁵ nel pensiero di Jaspers nè la particolare interpretazione 'aristotelico-neoplatonica'²⁹⁶ di catarsi - l'unica 'cerniera' possibile tra il tragico degli antichi e il tragico dei moderni²⁹⁷ - qui basti asserire che la

²⁹⁴ Ivi, pp. 24-25. Il corsivo è mio.

²⁹⁵ Vale la pena citare la seguente definizione di Jaspers sul conflitto tragico: «tragico è quel conflitto in cui le forze che si combattono tra loro hanno tutte ragione, ciascuna dal suo punto di vista. La molteplicità del vero, la sua non-unità, è la scoperta fondamentale della coscienza tragica» (Jaspers, *Sul tragico*, cit., p. 32). Per un maggior approfondimento del pensiero jasperiano, si veda altresì D. LANZA, *Alla ricerca del tragico*, in «Belfagor», Jan 1, 1976, 33-64 (soprattutto pp. 48-51).

²⁹⁶ Sul concetto di *catarsi*, infatti, non è inessenziale osservare come Jaspers veda nella comune sublimazione di spettatore ed eroe, l'immedesimazione dello spettatore nella situazione limite (*Grenzsituation*) esperita dall'eroe tragico: «il modello del tragico aristotelico è venuto via via assumendo i tratti sempre più distinti di una grande parabola di ascesi mistica; la catarsi si è trasformata nel fulcro dell'esegesi della Poetica gravandosi di sempre più ampie e potenti implicazioni metafisiche. Che altro è se non sublimazione catartica neoplatonica il movimento ascensionale dell'esistere all'essere, dall'individualità alla totalità, che nel paradigma di Jaspers coinvolge indifferentemente protagonista e spettatore, confondendoli e identificandoli, dal momento che l'esperienza tragica non sopporta più i confini del teatro, ma si allarga fino a divenire esperienza vitale dell'uomo in quanto uomo? (D. LANZA, *La tragedia e il tragico*. In *I Greci, Storia, cultura Arte e società*, a cura di Salvatore Settis, v. I, *Noi e i Greci*, Einaudi, p. 497)

²⁹⁷ Scrive ancora Lanza: «un Aristotele, letto, meglio se inconsapevolmente, con le lenti neoplatoniche, appare invece agli antichisti, e ancor più ai non antichisti, l'indispensabile cerniera delle moderne speculazioni teoriche sul tragico con la realtà, remota ma irrinunciabile, della tragedia classica. [...] La metafisica del tragico, quanto più è metafisicamente densa, tanto più esige un'accattivante contemporaneità degli archetipi classici a cui non si sente di rinunciare; e il garante di tale contemporaneità non può che

chiave di volta che sorregge l'intero pensiero jasperiano della "coscienza del tragico" risiede nel fallimento (*Schreitern*):

La vera coscienza del tragico, attraverso la quale il tragico stesso diviene realtà, non riguarda solo il dolore e la morte, non riguarda solo la fugacità e transitorietà dell'essere. Perché tutto ciò diventi tragico, occorre che l'uomo cominci ad agire. Con la sua azione l'uomo provoca prima il nodo tragico e poi, per inevitabile necessità, la catastrofe. Non è solo la distruzione della vita come pura esistenza, ma il fallire di ogni possibile attuazione. È la natura spirituale dell'uomo che fallisce in un numero incalcolabile di possibilità, ciascuna delle quali, nella sua particolare realizzazione, provoca e consuma tale fallimento²⁹⁸.

Tornando al tema 'tragedia e teodicea', «nel passaggio dalla cultura classica a quella cristiana», come afferma Liberti, l'uomo «sottratto al potere di ambigui dei e alle ostilità del destino, si acquieta nel più semplice compito di amare e servire un Dio da cui è riamato. Abbandonato l'indecifrabile, il conflitto tragico perde ogni radice metafisica e sembra acquietarsi lungo il

essere Aristotele, che parla, o sembra parlare, l'usato gergo della speculazione filosofica» (*Ibidem*).

²⁹⁸ Jaspers, *Caratteri fondamentali del tragico*, in *Sul tragico*, cit., p. 27. Si vedano, a tal proposito le parole di Lanza: «Per semplificare il paradigma tracciato da Jaspers, il suo funzionamento potrebbe essere molto grossolanamente definito nel modo seguente. L'eroe tragico è un uomo che è portato a una situazione limite (*Grenzsituation*); a condurre la sua esistenza individuale (*Dasein/Sosein*) a questa crisi è uno scacco (*Scheitern*). È allora che nella coscienza del proprio fallimento, del fallimento non solo della fortuna dei beni della sua vita realizzata, ma anche e soprattutto delle sue capacità morali (*moralische Moeglichkeiten*), si potrebbe dire della sua stessa individualità, si realizza la coscienza tragica (*das tragische Wissen*). Questa nuova raggiunta coscienza è a sua volta un passaggio, il passaggio dell'uomo dal *Dasein* al *Sein*, dall'esistenza di individuo all'esperienza dell'essere in sé. Questa dunque la liberazione di cui parla Jaspers. Egli può così affermare: "Nel naufragio (*Untergang*) del limitato l'uomo ha la visione della realtà e della verità dell'illimitato" Ecco perchè l'essere si rivela nel *fallimento* (*Scheitern*). Nel fallimento l'essere non è perduto, ma davvero decisamente e totalmente tangibile». È dunque, il fallimento, la messa in scacco la vera categoria chiave di tutto il lavoro di Jaspers; è il fallimento l'esperienza che permette di avviare il processo di liberazione dalle pastoie dell'esistenza individuale, che ha i tratti di una vera e propria redenzione. Ma quale molla dà l'avvio a siffatto processo? la colpa. Il tragico diventa comprensibile come conseguenza della colpa (*Schuld*) come la colpa stessa. Il fallimento è la pena della colpa. Non si tratta di una colpa qualsiasi, soprattutto non si tratta di una colpa morale. La *Schuld* di Jaspers attinge direttamente la dimensione metafisica. È condizione caratterizzante l'essere umano, fondamento del suo esistere, così come lo è la condizione del peccatore di Lutero. Altrettanto metafisico è il processo di liberazione che si manifesta come cammino verso la trascendenza» (Lanza, *La tragedia e il tragico*, cit., p. 492).

medioevo»²⁹⁹. Come afferma Hauser, infatti, nel Medioevo il contrasto «non genera alcun conflitto tragico, nel senso classico; per l'uomo del Medioevo nessun conflitto è possibile con Dio»³⁰⁰: ogni domanda, in questa prospettiva, si placa nella fede.

D'altra parte, sulla scia di Liberti conveniamo nel dire che, dalla cultura latina e dal teatro di Seneca in particolare, la tragedia italiana impara a concepirsi come un nucleo tragico «scorporato dalla sua fede [...] accade così che il senso del tragico moderno e barocco si sarebbe accostato più spontaneamente a Seneca che ai modelli greci³⁰¹».

Tirando le somme, al 'nuovo' personaggio tragico, dibattuto tra Riforma e Controriforma, non gli è più consentito di sentire greicamente.

In conclusione, nella tragedia italiana del Secondo Cinquecento le soluzioni che esulano dal 'sentimento del tragico antico' si possono dividere in due grandi categorie, che a mo' di conclusione, si esplicheranno di seguito.

²⁹⁹ C. LIBERTI, *Dimensione del tragico, dalla irreversibilità alla storicità del destino*. In, *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno*, cit., p. 80.

³⁰⁰ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1956, I, p. 446.

³⁰¹ Liberti, spiega il "senso del tragico" senecano come segue: «ogni frattura è un cruento strappo, e le tragedie di Seneca esprimono in uno stile esagitato quella spirale di violenza in cui può trasformarsi il sociale quando la ragione, volendo abbandonare "la legge del padre", rischia di perdere se stessa. La foga convulsa dei suoi personaggi è l'impeto di questo immane sforzo: la possibilità che si dia un senso a Prometeo dopo la scomparsa di Zeus» (*Dimensione del tragico...*, cit., p. 81).

CONCLUSIONI

I

DRAMMI SACRI

In questi drammi si può evidenziare una nuova idea di *amartia*. Essa si esplica nella figura del martire che, per dirla con Fanelli, si «immola con 'gioia'». Questo dramma, proprio della tragedia gesuitica,³⁰² «ribalta la catastrofe in funzione salvifica. In tale senso, la tragedia cristiana propone una via d'uscita, con la possibilità di redenzione, con l'espiazione dal peccato; in questo caso il divino non ostacola il disegno dell'uomo, ma lo conduce e lo determina fino alle soglie del libero arbitrio»³⁰³. La scuola teatrale dei Padri, da cui trarrà linfa vitale la grande tragedia europea dell'età barocca,³⁰⁴ apre a un 'senso del tragico' nuovo rispetto alla concezione antica. Lo scacco dell'eroe classico, infatti, coincidendo con il fallimento ontologico, senza redenzione o speranza, si pone, pertanto, agli antipodi della Provvidenza cristiana. Date queste premesse, nel Rinascimento si possono distinguere tre diverse "maniere" di sentire il tragico. Una parabola,

³⁰² Cfr. C. FANELLI, *Teatro e fede nella seconda metà del Cinquecento*, in *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*. Bulzoni, Roma 2011, pp. 275-298. Fanelli concentra maggiormente l'attenzione sul *Christus* di Coriolano Martiriano (1542). Tra le tragedie gesuitiche qui basti citare quelle fiorite nell'ambiente siciliano di primo Cinquecento, caratterizzate da un fertile incontro fra il teatro sacro spagnolo e le forme drammatiche e tragiche sperimentate dai Padri Gesuiti (un esempio tra tutti il *Philoplutus sive de misero avaritiae exitu* scritto nel 1558 da padre FRANCESCO STEFANO). *Santa Caterina* è invece la prima tragedia agiografica, scritta da LIVIO MERENDA (Forlì, 1558). Tra gli altri drammi agiografici: *Morte di re Acab* (1559), *Sant'Agnese* (1582), *Santa Cecilia* (1583) e *L'esaltazione della croce* (1585) di GIAN MARIA CECCHI. Nel secondo Cinquecento il messinese STEFANO TUCCIO fu autore di un *Nabucodonosor*, di *Goliath*, della *Iudith* e della grandiosa trilogia del *Christus* (*Nascens*, *Patiens*, *Judex*). Cfr. Doglio, *I tragici della riforma cattolica*, in *Il teatro tragico italiano*, cit., pp. LVI-LXXVII. Per le tragedie gesuitiche d'ambiente siciliano, cfr. G. ISGRÒ, *Teatro del '500 a Palermo*, Flaccovio, Palermo 1983.

³⁰³ Fanelli, *Teatro e fede nella seconda metà del Cinquecento...*, cit., p. 287.

³⁰⁴ Come afferma Doglio, da questa scuola negli anni seguenti nacque la tragedia barocca, la quale è «animata alle origini d'un fine moralistico che a mano a mano smarrirà, nella complessa inquietudine d'un tempo insidiato da innumerevoli sogni d'evadere da una vita che pareva angusta, ingrata, infelice; di quella scuola tuttavia serberà, oltre il tecnicismo, il senso nobile e grande della parola teatrale professata con passione poetica e l'implicita consapevolezza della caducità della storia umana, quando non sia alimentata da una speranza immortale. Allievi ne furono, durante i secoli seguenti, tutti i più grandi spiriti d'Europa credenti o increduli, fedeli o più tardi apostati e ribelli: da Molière a Corneille, da Voltaire a Cartesio, da Didérot a Lope de Vega, a Tirso da Molina e a Calderon, dal Tasso al Maffei e al Goldoni» (*Il teatro tragico italiano*, cit., p. LXXII).

seguendo la linea interpretativa di Fanelli, che porta a esaltare il “carattere tragico della storia”:

La connessione tra idea del tragico e tragedia, quindi tra filosofia e teatro, attuata già nella tragedia antica, in cui si contestualizza la «questione tremenda dell'essere dello statuto e del luogo del male (la grande eredità insoluta del pensiero antico) (Maj, 1997: 9), è riproposta nel Rinascimento su due fronti. Essa viene riesaminata nella tragedia, attraverso l'imitazione classicistica; poi, significativamente, contestualizzando idea del tragico e genere tragico nel teatro religioso; sia, infine, come esito della spiritualità controriformistica. Tutto ciò esalta il «carattere tragico della storia», nel momento in cui, attraverso l'antico modello si rivela una crisi tutta contemporanea. L'incontro dialettico fra tragedia antica e controriformistica si concretizza nella comune «radice» mitologica e teologica. Proprio partendo dalla tragedia manierista e da quella religiosa, la storia sostituisce il mito, così come Hegel postula per la tragedia moderna, poichè frutto di una progettualità pedagogica che guarda alla storia stessa, politica e spirituale³⁰⁵

Pur rientrando nel “canone” delle tragedie a sfondo religioso, con i tratti sinora evidenziati, costituisce un esempio ‘atipico’ lo *Iephte* di Girolamo Giustiniano.³⁰⁶

Il ciclo di Iefte è narrato nel *Libro dei Giudici*, ispirando diversi autori drammatici del Cinquecento³⁰⁷. Nella tragedia di Giustiniani - che segue nella struttura il modello greco - il nodo tragico è legato, infatti, allo «scelerato voto»³⁰⁸ fatto dal personaggio biblico per vincere la guerra intrapresa contro gli Ammoniti e che lo costringe a dovere sacrificare la sua unica figlia³⁰⁹.

³⁰⁵ Fanelli, *Teatro e fede nella seconda metà del Cinquecento...*, cit., p. 287.

³⁰⁶ G. GIUSTINIANO, *Iephte*. In Parma per le sedi di S. Viotto, con licenza de' Superiori, 1583.

³⁰⁷ Il primo dramma sulla figura di Iephte è stato scritto in latino dallo studioso scozzese George Buchanan intorno alla metà del XVI secolo. Giustiniano rimane fedele al testo di Buchanan che certamente conosceva e a cui si è ispirato. Anche Castelvetro fa più volte menzione della storia Iephte, inserendola nell'insieme dei personaggi tragici. Castelvetro ne racconta la trama con dovizia di particolari (Cfr., *Poetica vulgarizzata e spostata*, stampata in Vienna per Gaspar Stainhofer, MDLXX, pp. 127-128) e dimostra di essere a conoscenza dell'opera di Buchanan («il qual fallo [il fallo coincide coll'irrazionale cambiamento di costumi da debole a forte di Ifigenia] non essendo stato riconosciuto per fallo da un certo Bucanano poeta scocese in comporre a similitudine della predetta Iphigenia una tragedia, la quale è cognominata Iephte», ivi, p. 182).

³⁰⁸ «Non è a Dio grato il scelerato voto» (Giustiniani. *Iephte*, p.49).

³⁰⁹ «Se darai nelle mie mani i figli d'Ammon, quando io ritornerò vincitore, chiunque per primo uscirà da casa mia per venirmi incontro, sarà del Signore e lo offrirò in olocausto» (Giudici 11, 30-31). Com'è noto, la prima a uscire dalla casa di Iephte è la figlia Ifi.

Giustiniani segue nella struttura il modello greco: come la *Sofonisba* di Trissino, *l'Antigone* alamanniana e la *Rosmunda* di Rucellai, il tessuto drammatico non è diviso in atti ma alterna episodi e cori, riproducendo parzialmente le sezioni canoniche (prologo³¹⁰, parodo, episodi, stasimi, esodo) della tragedia ellenica. Non a caso Herrick definisce la tragedia di Giustiniani «the best neoclassical biblical play [...] as good a tragedy as the 'pagan' drams by Cinthio and Dolce »³¹¹. Un esempio della buona riuscita poetica della *Iephte* - tanto da apparire più vicina al gusto classico piuttosto che alle tipiche tragedie sacre - è costituito dalle parole pronunciate da Iphi poco prima di morire, che sembrano preludere al celebre 'addio al Sole' della *Phèdre* di Racine³¹² :«Et tu della mia vita ultimo giorno; / Ch'ancor sereno io veggio, ecco ti lascio»³¹³.

Quello che qui conta sottolineare è che a differenza delle altre tragedie a sfondo religioso, qui *Iephte* è causa della rovina della figlia, a causa di un voto fatto a Dio: «Amico [*Iephte* si rivolge a Simmaco] invan di risanar ti sforzi / con rimedii volgar la mia ferita; / ma la piaga è incurabil; ahi che dentro / troppo è passata al cor vicina, e tanto / è più acerbo il mio mal, quanto ch'il fallo / da la miseria, e da la colpa il danno / lasso è causato»³¹⁴.

Giustiniani rompe i canoni del dramma religioso a lui coevo per la materia scelta: come Abramo con Isacco, anche *Iephte*, per un voto fatto a Dio, deve immolare la figlia, con la variante che Isacco si salva per intercessione divina, *Iphi*, invece, 'va all'olocausto'³¹⁵. Infatti, trasporre in tragedia Isacco sarebbe stato impossibile a causa del finale lieto (dunque antitragico). Mettere in scena *Iephte*, invece, comporta il paradosso di un colpa che non è scontata da chi ne è stato (volontariamente o involontariamente) l'artefice. Quest'ultimo, infatti, sopravvive. Questo elemento, come ha sapientemente rilevato Lohse, rompe non solo con la tradizione coeva delle tragedie a sfondo religioso ma contraddice, altresì tanto il modello umanistico, quanto quello aristotelico.³¹⁶

³¹⁰ Il prologo è recitato da un angelo.

³¹¹ Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, cit., p. 265.

³¹² Cfr. *Ibidem*. Per il riferimento a Racine si vedano i seguenti versi: «Noble et brillant auteur d'une triste famille, / Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille, / Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois, / Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!» (Racine, *Phèdre*, I, III)

³¹³ Giustiniani. *Iephte*, p. 55.

³¹⁴ *ivi*, p.33.

³¹⁵ Quest'oscura espressione si ritrova nel Libro dei Giudici, all'episodio corrispondente alla morte di Ifi.

³¹⁶ «Zwar ist auch *Jephte* von dem Untergang seiner Tochter betroffen, er jedoch bleibt am Leben. Dies widerspricht dem humanistischen Modell, aber auch dem aristotelischen Modell, weil die Fehlhandlung nicht unmittelbar ihren Autor trifft, sondern jemanden anderes. Die kaum erträgliche Opferhandlung sprengt hinsichtlich ihres Verlaufs die bekannten Tragödienmodelle und zeigt, daß religiöse Stoffe eigene Gattungsmodelle

II

ASSENZA DI UNA QUALSIASI SOVRASTRUTTURA TRASCENDENTALE CREDIBILE

È il caso, come già ampiamente indagato, del *Re Torrismondo*. Come il *Re Lear* dell'omonima tragedia di Shakespeare o come la *Fèdre* di Racine, anche per *Torrismondo* non è un accadimento arrivato dall'esterno a rovinare l'eroe tragico, ma qualcosa che parte dall'interno. Come afferma Oldcorn «si tratta di una sfrenata coazione a conoscere quel che non può o non deve essere conosciuto, a conseguire una perfetta epistemologia dell'amore³¹⁷ e dell'amicizia, a trovare una chiave per l'universo dei segni, e specialmente per i segnali emessi dall'anima». ³¹⁸

In altre parole ciò che segna la novità del tragico tassiano è che, data la crisi del ruolo classico della catarsi aristotelica, e quindi del genere tragico, bisogna attribuirne un nuovo ruolo, più moderno: «l'indagine psicologica, che muove non verso non verso l'*emendatio* ma verso lo stimolo della riforma sulla problematica dell'esistenza, sull'abisso apertosi nella coscienza dell'uomo moderno fra essere e apparire»³¹⁹

Come nel *Tancredi* torelliano, anche nel *Torrismondo* il 'modello edipo' tende sempre più a fondersi con altri modelli della tragedia greca, per poi deflagrare in una serie di tessere difficilmente ricomponibili (tra le fonti

ausprägen, die mit den bekannten antiken Traditionen nicht vereinbar sind. Daß solche Texte nicht in den Kanon aufgenommen werden, der mit der französisch-klassizistischen Interpretation der aristotelischen Poetik korreliert, liegt auf der Hand» (Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, cit., p. 361).

³¹⁷ Relativamente alla "perfetta epistemologia dell'amore " anche a livello teorico, agli elementi aristotelici dell' "eroe di mezzo"; dell'"orrore e misericordia" e dell'illustre del tragico che alberga nella "subita mutazion di fortuna" (Cfr., Tasso, *Discorso dell'Arte poetica*, 1, 13) si aggiunge la componente amorosa, che *tempera* con la piacevolezza la *soverchia severità* del genere («se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore; nè questa piacevolezza ricusò di darle Euripide nella sua Fedra, dapoi Seneca nell'Ippolito; e Sofocle medesimo sparse l'Antigone de gli amorosi affetti e del pietoso amore di Emone, e le Trachinie e l'Ercole in Eta delle passioni amorose di Dianira. Laonde Demetro Falereo nel suo libro Dell'elocuzione scrisse che niuna cosa fa più graziose le tragedie dell'amore». Tasso, *Discorso del poema eroico*, II) che dimostra una certa autonomia nella formulazione teorica della tragedia, seppure debitrice del modello aristotelico.

³¹⁸ A. OLDCORN, «Ogni altezza s'inchina»: lettura del *Re Torrismondo*, in «Torquato Tasso, cultura e poesia», cit. pp. 11-22. Anche G. GIAMPIERI, (in *Tasso tra Amleto e Segismundo*, «Intersezioni. Rivista di Storia delle Idee», XII, 1993, n.3, pp. 413-34), ritiene che non solo la tragedia di Tasso, ma il suo stesso pensiero poetico, sia ispiratore del nuovo dramma psicologico del Seicento.

³¹⁹ G. SCOGNAMIGLIO, *Hybris passionale, ossessione e morte nel re Torrismondo*, in *Nel mondo mutabile e leggero, Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, a cura di D. Della Terza, P. Sabbatino, G. Scognamiglio, p. 146.

certe, come già altrove dimostrato: *Edipo re* e *Antigone* di Sofocle, *Medea* di Euripide, *Fedra* di Seneca, e, tra le tragedie del Cinquecento, *l'Orbecche*, la *Sofonisba*, la *Canace* e la *Rosmunda*). In Tasso, dunque, il modello sofocleo e il mito edipico vengono annullati seguendo vie diverse da quelle intraprese da Torelli: il suicidio di Alvida avviene non a seguito della scoperta di una verità insopportabile (l'incesto), ma perchè, in un vero paradosso tragico, chi dice la verità (Torrismundo/Edipo³²⁰) non viene creduto.

Nell'*Edipo Re* di Sofocle, invece, il motivo dell'incesto, compreso solo alla fine³²¹, sarà causa di dolori ineffabili che finirà con l'investire il senso stesso dell'esistenza di Edipo e che cagionerà tanto in *Edipo* quanto in *Giocasta* orrore e raccapriccio. Sarà il peso di quest'atto mostruoso a causare il suicidio della madre/amante e il cammino di dolore ed espiazione per Edipo.

Sarà, inoltre, sempre il motivo dell'incesto a muovere riflessioni esistenziali, suscitando in Edipo considerazioni sulla natura del dolore univiale, intrinseco ad ogni uomo per la sua impotenza innanzi all'imperscrutabilità del proprio destino³²².

Nel *Torrismundo*, invece, gli elementi appaiono sovvertirsi, dal momento che i personaggi vivono la scoperta dell'incesto compiuto in modo ambiguo e problematico. L'incesto sembra quasi scomparire o nascondersi entro sentimenti contrastanti e che ambigualmente lo giustificano. Infatti quando nella scena sesta dell'Atto IV, dopo una lunga serie di battute col Messaggero (che risultano una pedissequa imitazione della scena tra Tiresia e l'indovino) alla fine, compresa la verità, Torrismundo esclama:

Oimè, ch'io tardi intendo, e troppo intendo,
e di conoscer troppo ancor pavento.
Ma'l conoscer inanzi empio destino
È solazzo nel male³²³

³²⁰ Il *Torrismundo* segue *tout-court* il modello Edipo: l'impensata colpa (l'incesto) è tardivamente scoperta attraverso lo stesso stratagemma utilizzato da Sofocle: come Tiresia nell'*Edipo*, nel *Torrismundo* il Saggio - «a cui sol fra' mortali è noto il vero da caligini occulto e da tenebre» - rivela la verità, sapendo «i secreti del cielo e de la terra». L'intero dialogo tra Torrismundo e l'indovino, nella scena IV dell'atto IV, è costruito, infatti, sulla falsariga del dialogo tra Edipo e Tiresia.

³²¹Il momento della scoperta avviene infatti al verso 1182 :«Oh! Oh! Tutto è ormai chiaro. O luce del sole che io ti veda per l'ultima volta, perché oggi è venuta la rivelazione che sono nato da chi non mi doveva generare, mi son congiunto con chi dovevo fuggire,ho ucciso chi non dovevo uccidere».

³²²«[Edipo] Ah, Ah, me infelice! Dove sono? Dove vado? Dove s'invola, dove si dissolve la mia voce? Ah, destino, dove sei piombato?» [Corifeo]: «In un orrore che non si può udire, che non si può guardare».

³²³Tasso, *Torrismundo*, IV,VI, vv.2661-2664.

Torrismondo non ha nulla dello sbigottimento di Edipo, così neppure Alvida sente orrore per l'incesto.

In definitiva se la causa del suicidio di Giocasta è l'orrore per l'incesto e lo stesso vale per la simbolica punizione che Edipo si autoinfligge; Alvida invece si uccide perché non si sente più amata. Che Torrismondo sia suo fratello appare un elemento marginale, quasi subito dimenticato.

Similmente anche Torrismondo muore non perché ha amato carnalmente la sorella, ma perché non può resistere alla vista della sua donna esanime. Musumarra infatti interpreta i versi sopra riportati, riguardanti Alvida, con più cautela, come il risultato di una serie di equivoci: Alvida muore senza capire la verità, la morte di Torrismondo, invece, rimane problematica ed elusiva³²⁴.

Caduta la base della tragicità di derivazione classica, divenuto il motivo dell'incesto un'impalcatura solo esteriore, entro il quale si insinuano ben altri elementi, Tasso, dunque, sposta l'intera ragion d'essere della sua tragedia verso altri orizzonti: è la tragedia dell'inconoscibilità. Non c'è più lo scontro tra due leggi com'era tra Creonte e Antigone; non c'è più la ricerca del vero per salvare la città (com'era in Edipo). C'è qui il tormento dell'animo che è specchio della crisi della legge e dell'idea di sovranità. Il "senso del tragico" si snoda, dunque, in una dimensione tutta terrena attraverso due versanti: psicologico e politico.

Come afferma Scianatico «in questi anni liminari, all'alba del moderno, si erode e consuma il nesso millenario dell'ordine divino-mondano che, attraverso la persona del re, garantiva identità e integrazione agli uomini nella dimora del mondo [...] Il doppio versante storico esistenziale si riflette nella polarizzazione di politico e patetico proposta dal Tasso, nella dedica della Tragedia al signore di Mantova, con la definizione di «gravissimo» e «affettuosissimo» componimento, articolata nei termini della tradizione aristotelica e del dibattito cinquecentesco sul tragico³²⁵».

Il reale è indecifrabile e le verità sono ambigue e nascoste perché si fanno specchio, proprio come accade nel *Tancredi* torelliano, delle Corti

³²⁴Musumarra, infatti, interpreta i versi sopra riportati, riguardanti Alvida, con più cautela, come il risultato di una serie di equivoci: Alvida muore senza capire la verità. La morte di Torrismondo, invece, rimane problematica ed elusiva («Ma perché anche Torrismondo che sa tutto si uccide? Per la sconvolgente agnizione oppure perché il suo amore carnale resiste ancora? Non si sa. Non si saprà mai, perché la vita è tutta una dissimulazione», C. MUSUMARRA, *Dal Galealto al Torrismondo. Rinascimento cortigiano e dissimulazione barocca*, in «Tasso e dintorni», p. 21)

³²⁵ G. SCIANATICO, *L'idea del perfetto principe: Utopia e storia nella scrittura del Tasso*, in «Torquato Tasso e la cultura estense», 1999, III, p. 1068.

tardorinascimentali: la crisi dell'io è speculare alla crisi della legge e del potere che la rappresenta³²⁶.

Come Torelli, contemporaneamente alla stesura del *Tancredi*, snodava le sue idee sulla forma ottimale del Principe (in linea con la linea controriformistica) nel *Trattato del debito del cavaliere*, similmente anche nelle opere in prosa del Tasso si rilevano importanti riflessioni sul potere: un esempio tra tutti *il Nifo ovvero del piacere*.

Summa summarum, in una prospettiva tutta immanente il suicidio di *Torrismondo*, come l'allontanamento volontario di *Tancredi*, è, come indica Scianatico:

Manifestazione del disperdersi dell'etica regale: una morte simbolica dell'impossibilità di continuare a essere, e a essere re, dello svuotarsi intrinseco dell'ordine della sovranità. Il *Torrismondo* dischiude, dunque, dall'interno della crisi, a una problematica che troverà le sue maggiori espressioni nel teatro elisabettiano, contribuendo a fondare gli archetipi del tragico moderno, ed è in questa prospettiva che va compreso e interpretato³²⁷.

III

DRAMMI SOLO APPARENTEMENTE INNOVATIVI

Limitatamente alla tragedia italiana del Secondo Cinquecento, i primi due punti racchiudono gli esiti di un "senso del tragico" moderno che spezza i ponti con l'antico. A questo punto della nostra indagine, si può concludere affermando che tutta la folta schiera di tragedie precedentemente indagate e caratterizzate da "more blood", sulla scia dell'*Orbecche* giraladiana, si muove lungo il crinale della tradizione, seguendo schemi "classici" nonostante la novità della *fabula*.

Le tragedie a sfondo romanzesco, come l'*Almerigo* di Zinano, tragedia intricatissima e romanzesca, «piena di travestimenti, giostre, assassini, torture e belve³²⁸», è lo sforzo mal riuscito di volere trasporre, a tutti i costi, argomenti 'nuovi' in tragedia. Il risultato sortito è quello di drammi mediocri e privi di novità sul "senso del tragico". In ultimo, le opere d'argomento

³²⁶ Scianatico, ad esempio, legge nelle parole pronunciate da Alvida nell'ultimo atto («o morì la giustizia il giorno istesso / co'l giustissimo vecchio, o seco sparve, e fe' seco volando al ciel ritorno. E la forza, e la fraude e il tradimento / presero ogni alma ed ingombrar la terra, vv. 2822-2826»), la caduta della civiltà feudale-rinascimentale. Tale crisi si presenta «nella forma assoluta della morte della giustizia» (Scianatico, *Il re Torrismondo...*, cit., p. 1079).

³²⁷ *ivi*, 1083.

³²⁸ Vedi nota 118.

storico, come il *Cesare* di Pescetti, si muovono sempre lungo il solco della tradizione classica.

BIBLIOGRAFIA

TRAGEDIE

ALAMANNI LUIGI, *Antigone*, a cura di F. Spera, Res, 1997.

ID., *Antigone*, in *Teatro antico italiano*, Società tipografica dei classici italiani, vol. II, 1808, pp. 145-206.

ARETINO PIETRO, *Orazia*, Venezia, Giolito de' Ferrari 1546.

ALFIERI VITTORIO, *Merope*, Garzanti, Milano 1964.

ID., *Filippo*, Garzanti, Milano 2006.

ARIOSTI ORAZIO, *La Sidonia*, Giornale filologico ferrarese, Ferrara 1985.

ASINARI FEDERICO, *Il Tancredi. Tragedia del signor conte di Camerano*. In Bergamo, per Comino Ventura, MDLXXXVIII.

BOZI PAOLO, *Cratasiclea*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1591.

BRUNETTO PIER GIOVANNI, *David sconcolato. Tragedia spirituale*, appresso Marescotti, 1585

CAPPELLO FILIPPO, *Arcinda*, in Vicenza, presso Dominico Armadio, 1614.

CRESCI PIETRO, *Tullia Feroce*, in Venezia appresso Gio. Battista Sommasco, MDXCI.

DECIO ANTONIO, *Acripanda*, Venezia 1592.

DOLCE LODOVICO, *Marianna*, Venezia, Giolito de' Ferrari 1565.

GASPARINI GIAMMARIA (a cura di) *La tragedia classica. dalle origini al Maffei*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1963.

GIRALDI CINZIO GIOVAN BATTISTA, *Orbecche*, Venezia, in casa de' figliuoli di Aldo, 1543 (anche in *Teatro antico*, dalla società tipografica dei classici italiani, Milano 1809, vol. IV, pp. 115-247).

ID., *Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese cioè: Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Eufimia, Epizia, Selene*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.

GIUSTI VINCENZO, *Irene*, Venezia, Eredi di Francesco Rampazzetto, 1579.

GIUSTINIANO GERONIMO, *Iephte*. In Parma per le sedi di S. Viotto, con licenza de' Superiori, 1583.

GIUSTINIANO ORSATTO, *Edipo Tiranno di Sofocle, tragedia. In lingua volgare ridotta dal Clariss. Signor Orsatto Giustiniano, Patritio Veneto*, in Venezia, appresso Francesco Ziletti, 1585.

GROTO LUIGI, *La Dalida*, Venezia, Guerra, 1572.

JACOBILLI VINCENZO, *Ippolito*, Roma, per Facciotto, 1601.

LIVIERA GIOVAN BATTISTA, *Cresfonte*, Padova, Paolo Mejetti, 1588.

ID., *Santa Giustina Vergine*, Padova 1593.

MAFFEI CESARE, *La Merope*, in *La Tragedia classica*, a cura di Giammaria Gasparini, Unione Tipografico-editrice torinese, Torino 1963.

MANFREDI MUZIO, *La Semiramide*, in *Teatro italiano, ossia scelta di Tragedie per uso della scena*, Tomo II, (*Torrismondo* del Tasso, *Astianatte* del Gratarolo, *La Semiramide e Le gemelle Capovane* del Cebò, non più stampata). In Verona, MDCCXXIII, presso Jacopo Vallarsi.

MARTELLI LODOVICO, *Tullia*, in *Teatro antico*, dalla società tipografica dei classici italiani, Milano 1809, Londra, si vende in Livorno presso Masi e compagni, 1787, Tomo III, pp. 3-107.

MARTIRIANO CORIOLANO, *Christus* (1542) Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 10716.

MERENDA LIVIO, *Santa Caterina*, (Forlì, 1558)

MONDELLA FRANCESCO, *Isifile*, Verona, Sebastiano e Giovanni delle Donne, 1582.

PESCETTI ORLANDO, *Cesare*, Verona, Gerolamo discepolo, 1594.

RAZZI GIROLAMO, *La Gismonda. Tragedia di Girolamo Razzi*. In Fiorenza. Appresso Bartholomeo Sermartelli, 1569.

RUCELLAI GIOVANNI, *Rosmunda*, Siena, Giovanni Landi, Michelangiolo de' Libri, 1525.

ID., *Oreste*, in *Teatro antico italiano*, Società tipografica dei classici italiani, vol. II, 1808, pp. 49-142.

SOFOCLE, *Le tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Marsilio, Venezia 2014.

SPERONE SPERONI, *Canace*, in *Sperone Speroni Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giralda Cinzio Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Christina Roaf. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 23-85.

ID., *Canace*, in *Teatro antico italiano*, Società tipografica dei classici italiani, Milano, 1809, vol. IV, pp. 3-114.

STEFANO FRANCESCO, *Philoplutus sive de misero avaritiae exitu* (1558).

TASSO TORQUATO, *Il Galealto re di Norvegia e Il Torrismondo*, in *Teatro*, a cura di Guglielminetti, Garzanti, 1983.

TORELLI POMPONIO, *Il Tancredi* a cura di Cappelletti Licurgo, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1968.

ID., *Il Tancredi. Modello ed evoluzione nella tragedia del Cinquecento*, a cura di Sabrina Morini, Unicopli, Milano 2004.

ID., *Merope*, in *Il teatro italiano, II. La tragedia del Cinquecento*, a cura di M. Ariani, II, Bari, Laterza, 1974, v. IV.

ID., *Teatro (Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria, Polidoro)*, introduzione di V. Guercio, a cura di A. Bianchi, V. Guercio, S. Tomassini, Parma, Guanda (Edizione delle Opere di Pomponio Torelli. II), 2009.

TRISSINO GIAN GIORGIO, *La Sofonisba di G. Trissino con note di Torquato Tasso*, a cura di Franco Paglierani, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1969.

TURCO CARLO, *Calestri, Tragedia nuova*, Venezia, 1585.

VALERINI ADRIANO, *Afrodite, nova tragedia*, Verona, 1578.

VERLATO LEONORO, *Rodopeia*, Venezia, Ziletti, 1582.

VERNIER MAFFEO, *Idalba*, Venezia, Muschio, 1596.

ZINANO GABRIELE, *Almerigo*, Reggio, Ercoliano, Bartoli, 1590.

TRAGEDIE IN PROSA

DE VELO GIAMBATTISTA, *Tamar, azione tragica*, per Agostino della Noce 1586, in 12.

MICHELI AGOSTINO, *Cianippo, et è la prima fra tutte l'altre ad hora publicate dalle Stampe che sia scritta in prosa*, Bergamo presso Comino Ventura, 1596.

NEGRI FRANCESCO DA BASSANO, *Liberio Arbitrio* (1546-1550), a cura di C. Cardini e L. Salvarani, Edizioni Anicia 2014, (tragedia in prosa).

OPERE PRINCIPALI DI TORQUATO TASSO

Tutte le Opere, a cura di Amedeo Quondam, Archivio italiano, Lexis progetti editoriali, 1997.

Opere, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1964-1965.

Opere a cura di Ettore Mazzali, Napoli, Fulvio Rossi, 1970.

Opere di Torquato Tasso, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1955-56.

Opere minori in versi di Torquato Tasso, edizione critica a cura di Angelo Solerti, Bologna, Ditta N. Zanichelli, 1891-1895.

Prose, a cura di Ettore Mazzali, con premessa di F. Flora, Ricciardi, Milano 1959.

Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964.

Lettere, a cura di Cesare Guasti, Le Monnier, Firenze 1957, 2 vol.

Lettere poetiche, Guanda, Milano 1995.

Delle lettere familiari del signor Torquato Tasso. Nuovamente raccolte, e date in luce, libro primo In Bergamo, per Comino Ventura, e Compagni, 1588

Il secondo volume delle lettere familiari del Signor Torquato Tasso, in Venetia, appresso Vincenzi, 1589

Postille, Tomo 1-2, a cura di Maria Teresa Girardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.

Dialoghi a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze, 1958.

Dialoghi a cura di B. Basile, Milano, Mursia Editore, 1991.

Dialoghi a cura di G. Baffetti, introduzione di Ezio Raimondi, Rizzoli, Milano, 1998.

Aminta, Torrismondo, Mondo Creato, a cura di Bruno Basile, Salerno Editrice 1999.

Il Gierusalemme, a cura di G. Baldassarri, Storia e Letteratura, 2013.

Gerusalemme Liberata, a cura di F. Tomasi, Bur 2009.

Gerusalemme Conquistata, a cura di Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

Gerusalemme Conquistata. Ms. vind. lat. 72 della biblioteca nazionale di Napoli, a cura di C. Gigante, Edizioni dell'Orso, 2010.

Giudicio sovra la Gerusalemme riformata, a cura di Claudio Gigante. Roma, Salerno 2000.

Il Goffredo, poema eroico con gli argomenti di Orazio Ariosti, presso Pietro Aureli, Roma 1828.

Le Rime, a cura di B. Basile, Salerno Editrice, 1994.

Le Lagrime, Interlinea edizioni, Novara, 2001.

Postille alla Divina Commedia, edite sull'autografo della R. Biblioteca Angelica da Enrico Celani, Città di Castello, S. Lapi editore 1895.

ALTRI AUTORI

ALBERTI LEON BATTISTI, *De Amicitia*, in *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di Guglielmo Gorni, Ricciardi, Milano 1975, pp.103-107.

ID. *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, nuova ed. a cura di Francesco Furlan, Torino Einaudi, 1994.

ALESSANDRO DI AFRODISIA, *De fato ad imperatores*, version de Guillaume de Moerbeke, Vrin, Parigi 1963

ID., *Traitè du destin*, Le belle lettres (1984).

ARIOSTI ORAZIO, *L'Alfeo* a cura di Giuseppe Venturini. Deputazion e Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara 1982.

ID., *Risposte del Sig. Orazio Ariosto ad alcuni luoghi del dialogo dell'Epica poesia del sig. Camillo Pellegrino; ne' quali si riprendeva l'Orlando furioso dell'Ariosto*, in VENTURINI G., *Orazio Ariosti e la polemica intorno alla superiorità del Tasso sull'Ariosto*, «Atti e memorie», Serie Terza, Volume XII, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1972, pp. 65-80.

ARISTOTELE, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1999 (Introduzione a cura di Diego Lanza).

ID., *Dell'Arte Poetica*, Mondadori, Milano 1987 (Introduzione a cura di C. Gallavotti).

ID., *Politica*, W.D. Ross, Aristotle's *Politica*. Oxford, Clarendon Press, 1957

ID., *Politica*, Laterza 1974, traduzione a cura di A. Viano.

ID., *Aristoteles: Politik - Buch VII und VIII*, a cura di E. Schütrumpf, De Gruyter, 2005

BEROALDO FILIPPO, *Orationes*, Bononiane, 1491.

BOETHIUS SEVERINUS, *De Consolatione Philosophiae*, edidit C. MORESCHINI, Monachi et Lipsiae in aedibus K. G. Saur, 2000.

BOTERO GIOVANNI, *Della Ragion di stato*, a cura di C. Morandi, Bologna Cappelli, 1930.

CARDANO GIROLAMO, *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancia e A. Grieco Marsilio, Venezia 1996.

CASTELVETRO LODOVICO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani. Laterza, Roma 1978-1979, 2 volumi.

ID., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, stampata in Vienna per Gaspar Stainhofer, MDLXX.

CORNEILLE PIERRE, *Discourse de la Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*. In *Ouvres de Corneille*, nouvelle edition, Librairie de L. Hachette et C. Boulevard Saint-Germain, Paris 1962, pp. 13-122.

DARCIER ANDRE, *La Poétique d'Aristote, contenant les Regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie*, a Paris chez Claude Barbin, au Palais. MDCXCII, avec privilege du roy.

DENORES GIASON, *Discorso intorno a que' principiiim cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e dai governatori delle republiche...*, 1586, in Weinberg, *Trattati...*, cit., III, pp. 375 sgg.

ECKERMANN JOHANN-PETER, *Colloqui col Goethe*, Bari, Laterza 1912-14.

FRATI LODOVICO, *Rime inedite del Cinquecento*, Romagnoli-Dell'acqua, Bologna 1918.

GIACOMINI LORENZO, *De la purgazione de la tragedia*, in Weinberg, *Trattati...*, cit. III, pp. 348-349.

GIRALDI CINZIO GIOVAN BATTISTA, *Scritti critici*, a cura di Guerrieri Crocetti Camillo, Marzorati Editore, Milano 1973.

GOETHE, *Schriften zur Kunst; Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionem*, Hamburg, Wegner, 1967; *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (Traduzione a cura di Zecchi).

GRAVINA GIAN VINVECNZO, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza 1973

HEIDEGGER MARTIN, *Introduzione alla metafisica*, trad. a cura di G. Masi, Milano 1972, Mursia.

LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Hamburgische Dramaturgie*. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommntar von Otto Mann, Stuttgart, Kröner, 1963; *Drammaturgia d'Amburgo*, Bremen Bari 1956 (traduzione a cura di Chiarini).

MADII VINCENTII -BARTOLOMEI LOMBARDI, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venezia, in Off. Erasmiana Vincentij Valgrisij, 1550

MINTURNO ANTONIO, *L'Arte poetica*, (1564) Nachdruck München 1971

NIETZSCHE FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, Firenze 1972

OLAO MAGNO «*Historia de gentibus septentrionalibus*», Bur, 2001, introduzione e note di G. Monti.

ORATIO FLACCO QUINTO, *Omnia poemata, cum rationem carminum et argumentis ubique insertis interpretibus Acrone, Porphirione, Iano Parrhasito, Antonio Mancinello, necnon IOdoco Badio Ascensio viris eruditissimis. Scoliisque d. Erasmi Roterodami, Angelo Politiani, M. Antonii Sabellici [...] Aldi Manutii, [...] His nos praeterea annotationes doctissimorum Antonii Thylesii Consentini, Francisci Robortelli utinensis, atque Henrici Glareani [...] Venezia, Girolamo Scoto, 1544.*

PAZZI ALESSANDRO, *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium, patricium florentinum, in latinum conversa*, Basilea, Balth. Lasium et Thom. Platterum, 1537.

PICCOLOMINI ALESSANDRO, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare. Con Privilegio. In Vinegia, presso Giovanni Guarisco & Compagni. MDLXXV.

ID., *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, edizione a cura di Simona Miano, in *Torquato Tasso, Postille...*, cit.

ID., *Annotaciones all'Ars poetica di Orazio*, in Refini *Per via d'annotationi. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini dell'Ars poetica di Orazio*, cit.

ID., *Copiosissima parafrase nel primo libro della Retorica*, 1564.

ID., *Piena et larga parafrase nel terzo libro della Retorica d'Aristotele* (Venezia 1572).

PIGNA GIOVAN BATTISTA, *I romanzi con gli argomenti di Orazio Ariosti*. In Vinegia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.

PIRANDELLO LUIGI, *Il fu mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi* a cura di G. MACCHIA, I, Milano Mondadori.

PLATONE, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano 1998

POCATERRA ANNIBALE, *Due dialoghi della vergogna*. In Ferrara appresso Benedetto Mammarelli MDXCII

RIPA CESARE, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino*, v. 3, MDCCLXV (nella stamperia di Pier Giovanni Costantini), p. 167 (prima edizione, 1593).

ROBORTELLO FRANCESCO, *In librum Aristotelis de Arte Poetarum explicationes*, Florentiae, in off. Laurentii Torrentini, 1548

ID., *In librum Aristotelis de Arte Poetarum explicationes*, Basilea 1555

ID. *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros* (a cura di G. Pompella), Loffredo, Napoli 1975

ID., *Eschyli tragoediae septem*, apud Gualtrierum Scottum, 1552.

ROSSI NICOLÒ, *Discorsi intorno alla tragedia*, in WEINBERG, *Trattati di Poetica e di retorica del Cinquecento*, Laterza 1974, IV, pp. 59-120.

SAN TOMMASO D'AQUINO, *Commento all'ethica nicomachea di Aristotel*, v. 1, ESD 1998.

SOFOCLE, *Antigone*, a cura di Susanetti Davide, Carocci, Roma.

SPERONE SPERONI, *Apologia*, in *Sperone Speroni Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giraldi Cinzio Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Christina Roaf. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 186-206.

TORELLI POMPONIO, *Del debito del cavaliere, di Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo*, nell'Accademia dei signori Innominati di Parma, il Perduto, Venezia, per Giovanni Battista Ciotti senese, al segno dell'Autora, 1596.

TOSCANUS JOHANNES MATTHAEUS., *Peplus Italiae*, Lutetiae, 1578, IV.

TRISSINO GIAN GIORGIO, *Quinta e sesta divisione*, in Weinberg *Trattati di poetica e di retorica*, II, pp. 5-90.

VARCHI BENEDETTO, *Dei poeti tragici greci in Lezioni di M. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina, sopra diverse Materie Poetiche, e Filosofiche, raccolte nuovamente e la maggior parte non più date in luce*. In Firenze, per Filippo Giunti, 1590.

VERDIZZOTTI GIOVAN MARIO, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di Giuseppe Venturini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1969.

VETTORI PIETRO, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*, Florentiae, in officina Iuntarum, Bernardi filiorum, MDLX.

ID., *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (a cura di M. Virgili), in *Torquato Tasso, postille...*, cit.

ID., *Commentarii in tres libros Aristotelis de Arte dicendi*, Florentiae, in officina Bernardi Iunctae, MDXLVIII

VIRGILIO, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1966.

VOLTAIRE, *La tragedie de Sémiramis, et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Le Mercier-Lambert, 1749.

ZINANO GABRIELE, *Discorso della tragedia*, in WEINBERG, *Trattati di Poetica e di retorica del Cinquecento*, cit., pp. 123-139.

SAGGI CRITICI

AFRIBO ANDREA, «*Il senso che sta largamente sospeso*»: *Appunti su Tasso e la «gravitas» nel Cinquecento*, in «*Studi tassiani*», 1996, 73-109

ALFANO GIANCARLO, *Torquato Tasso*, Le Monnier, Milano 2011

ALFONZETTI BEATRICE, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*. In «*Semestrale di Studi (e Testi) italiani*» n. 10 (2002) del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo. "La Sapienza" Università di Roma, Bulzoni editore, pp. 41-71.

ID., «*Oh vani giuramenti!*». *Tragico ed eroico in Tasso e Trissino*. In «*Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*», Bulzoni, Roma 2002, pp.355-385.

ANGELORO ATTILIO, *L'ultimo tragedo del Cinquecento. Pomponio Torelli (1539-1608)*. Stab. Tipografico della R. Università, Napoli 1907.

APOLLONIO MARIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze, 1981, 2 vv.

AQUILECCHIA GIOVANNI, *Nota sulla prosa del Tasso*, in «*Cultura neolatina*», IX, 1949, 154-163.

ARDISSINO ERMINIA, «*L'aspra tragedia*» *poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

ID., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine ad un postillato*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003.

ARENA ANTONINO, *Nietzsche e le metamorfosi del sentimento tragico*, Edicom 1999.

ARIANI MARCO, *Teatro del Cinquecento: La tragedia del Cinquecento*, in «*Il Teatro italiano*», II, Einaudi, Torino 1977, v. 2.

ID., *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1974.

BADESI LICIA, *Un mare turbatissimo. La vita di Torquato Tasso ripercorsa attraverso le lettere*, Nuoveparole, Como, 2004.

BALDASSARRI GUIDO, *Introduzione ai "Discorsi dell'arte poetica" del Tasso*, in «Studi Tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38.

ID., «Inferno» e «cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella Liberata*, Bulzoni editore, Roma 1977.

ID., *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni Editore, Roma 1982.

ID., *Gli «estratti dalla poetica del Castelvetro»*, in «Studi Tassiani», XXXVI (1988), pp. 73-128.

ID., *La prosa di Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Venturi, Firenze Olschki, 1999, v. 2, pp. 361-409

BANFI ANTONIO, *Etica e religione in T. Tasso*, in AA.VV., «Torquato Tasso», Milano, Marzorati, 1957.

BARISH JONAS, *The problem of Closet Drama in the Renaissance*. In «Italica», 71 (1994), 1, pp.4-30.

BARUFFALDI GIROLAMO., *Dissertatio de poetis Ferrarientibus*, Ferrariae, 1698.

BASILE BRUNO, *Microspie tassiane*, in «Studi Tassiani», 34, 1986, 7-50.

ID., *Una citazione di Pindaro ne Il Manso ovvero de l'amicizia di T. Tasso*. In «Filologia e critica», XI, 1, 1986 (gennaio- aprile), pp. 111-118.

ID., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini editore, 1984.

BATTAGLIA GIACINTO, *Mosaico saggi diversi di critica drammatica di Giacinto Battaglia*, Milano, Tipografia di Vincenzo Guglielmi, 1843.

BATTAGLIA SALVATORE, *Occasioni critiche* (Saggi di letteratura italiana), Liguori, Napoli 1964

BELFIORE ELIZABETH, *Tragic pleasure. Aristotle on plot and emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

BERTANA EMILIO, *La tragedia*, Vallardi, Milano 1905.

BIANCHI ALESSANDRO, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*. Unicopli, Milano 2007.

ID., *Torquato Tasso*, a cura di A. Bianchi e R. Rinaldi, Unicopli, Milano 2011.

BIANCHI A., CATELLI A, TORRE A., (a cura di), *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Unicopli, Milano 2012.

BIANCHINI GIUSEPPE, *Il pensiero filosofico di Torquato Ferrara: Tasso*, Librai Editori, Verona 1897.

BIGAZZI ROBERTO, *La dibattuta storia di Torrismondo*, in «Modern Languages notes», XCVIII, n. 1, 1983, pp. 70-86.

BOCCIGNONE MANUELA, *Der Norden ist die äußerste Grenze, der Norden ist jenseits der Alpen. Poetische Bilder des Nordens von Petrarca bis Tasso*, Duncker und Humblot, Berlin 2004.

BOECKER ALEXANDER, *A probable Italian source of Shakespeare's Julius Caesar*, New York, 1913.

BODEI REMO, *Tragedia e conflitto. I dilemmi dell'agire*, in *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno* (a cura di U. Curi) cit., pp. 41-50.

BONORA ETTORE, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Rizzoli, Milano 1970.

BORSA PAOLO, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita nuova attraverso i due Guidi*, in AAVV, *Les deux Guidi*, Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures, dir. M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016 (a cura di M. Gagliano, P. Guérin et R. Zanni), pp. 75-93.

BORSELLINO NINO, *Il teatro del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Roberto Mercuri, Laterza, Bari 1982.

- BORSETTI FERRANTE, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, Ferrariae, 1735.
- BORZELLI ANGELO, *Giovan Battista Manso marchese di Villa*, Napoli, Federico ed Ardia, 1916.
- BOSISIO MATTEO, «*La merveille des Tragedies Italiennes*»: rassegna sulla ricezione e la fortuna critica del *Re Torrismondo di Tasso* in «*Italogramma*», gennaio 2012, II, pp. 1-118.
- BRAND CHARLES PETER, *Torquato Tasso, a study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge University, 1965.
- CABANI MARIA CRISTINA, *Gli amici amanti, coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liguori, Napoli 1995.
- CALABRESE STEFANO, *Per una teoria della lacrima letteraria*. In «*Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*», Bulzoni, Roma 2002, pp. 151-160.
- CANTONI REMO, *Il significato del tragico*, La Goliardica, Milano 1970.
- ID., *tragico e senso comune*, ed. Mangiarotti, Cremona, 1963.
- CAPASSO ALDO, *Studi sul Tasso minore*, Serie prima, Genova-Roma, D. Alighieri, 1940.
- CAPASSO BARTOLOMEO, *Torquato Tasso a Napoli*, Tipografia Francesco Giannini & Figli, Napoli 1895
- CAPRA LUCIANO, *Qualche riconoscimento di nozioni cosmografiche del Tasso*, in «*italianistica*», XXIV, 1995, pp. 323-332.
- CARDUCCI GIOSUÈ, *Saggio premesso all'edizione di Solerti: Opere minori in versi di T. Tasso*, III, Bologna, 1895, pp. XLIII-LXXXVIII.
- CARINI ANNA MARIA, *I postillati "barberiniani" del Tasso*, in «*Studi tassiani*», XII (1962), pp. 97-110.
- CARLINI ANTONIO, *Robortello editore di Eschilo*, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», Serie III, V. 19, n.1 (1989), pp. 313-322

CASARINO STEFANO, *Il senso del tragico e la tragedia*, in *Il senso del tragico e la tragedia*, Atti del convegno Sala Ghislieri, Mondovì (Cn), 27 febbraio, 6 e 13 Marzo 2009, a cura di S. Casarino, e A. Raschieri, pp. 9-33.

CASTELNUOVO ELENA, *Il «pulvis et umbra» oraziano in alcuni poeti latini tardoantichi*, in «Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», Vol. 68, num. 1, 2015, pp. 179-212.

CASTOLDI MASSIMO, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*. In «Lettere italiane», XLV, n.2, aprile-giugno 1993, pp. 252-266.

CAVALLUZZI RAFFAELE, *Il Rogo amoroso* in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 371-370.

CAVALLUZZI R., GIRARDI R., SCIANATICO G., GUARAGNELLA P. (a cura di), *Dall'idillio alla visione. Passaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, Lacaita editore 1994.

CECCHETTI DARIO E DELLA VALLE DANIELA (a cura di), *Il Tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*. Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), Firenze Olschki 2001.

CECCHI PIER LEOPOLDO, *Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XVI*. Le Monier, Firenze 1877.

CENTRONE BRUNO, *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, University press 2015.

CERIOTTI LUCA, DALLASTA FEDERICA, *Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano FrancoAngeli 2008

CERON ANNALISA, *L'amicizia civile e gli amici del principe: lo spazio politico dell'amicizia nel pensiero del Quattrocento*, EUM, 2011.

CERRETA FLORINDO, *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo del Cinquecento*, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1960,

CHEVROLET TERESA, *"Che cosa è questo purgare?": la catharsis tragique d'Aristotele chez les poéticiens italiens de la Renaissance*, Études Épistémè, n° 13, 2008, pp. 37-68.

CHINES LOREDANA, *Tasso postillatore di Plutarco*, in «Torquato Tasso e l'Università» (Atti del Convegno di Ferrara, 14-16 dicembre 1995), Firenze, Olschki, 1997., pp. 237-248.

CHIODO DOMENICO, *Corinna e gli dei*, in «Studi Tassiani», XXXIX (1991), pp. 131-140.

ID., *Il Re Torrismondo e la riflessione tassiana sul tragico*. In «Studi tassiani», XXXVII (1989), pp. 37-63.

COMITATO PER LE CELEBRAZIONI DI TORQUATO TASSO (cura di), *Torquato Tasso*, Ferrara, 1954. Milano, Marzorati, 1957.

CONTE ADELHEID, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia* (a cura di D. Lanza, Ed. ETS, Pisa 2002, pp. 45-58.

CORSARO ANTONIO, *Percorsi dell'incredulità: Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Salerno editrice, Roma 2003.

COSENTINO PAOLA, *Tragiche eroine fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*. In «Italique», IX, 2006, pp.69-99.

ID., *Regine in veste negra: analisi dei personaggi femminili in Pomponio Torelli*, in *Il debito delle lettere...*,cit., p. 221-238.

ID., *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*. Atti del convegno di studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di S. Verdino e G. Lonardi, Esedra, pp. 39-62.

COTUGNO ALESSIO, *Le Annotazioni di Piccolomini e la Poetica di Castelvetro a confronto*, in *Forms of conflict and rivalries in Renaissance Europe*, a cura di D. Lines, M. Lureys e J. Kaye, Bonn University Press, 2015.

CREMANTE RENZO, *Appunti sulla presenza della "Canace" di Sperone Speroni nell'"Aminta" di Torquato Tasso*, in «Criticón», 87-88-89, 2003, pp. 201-213.

ID., *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*, in «Cuadernos de filologia Italiana», 5, 270-290.

CRESCIMBENI GIOVANNI MARIO, *Istoria della volgar poesia*, Venezia 1731.

CROCE BENEDETTO *Il dialogo il Manso o vero de l'Amicizia, di T. Tasso*. In «Quaderni della critica», n. 7, 1947, pp. 92-93.

CROISSANT JEANNE, *Aristote et les mystères*, Liegi 1932.

CRUCIANI FABRIZIO, *Teatro nel Rinascimento. Roma (1450-1550)*. Bulzoni, Roma 1984.

CRUCIANI FABRIZIO E SERAGNOLI DANIELE, (a cura di) *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1987.

CURI UMBERTO (a cura di), *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno*, Laterna 1991.

D'OVIDIO FRANCESCO, *Il carattere, gli amori e le sventure di Torquato Tasso*, in «Studi sul Petrarca e sul Tasso», Opere (XI), 1926, 209-291.

DA POZZO GIOVANNI, *Esempi di oltranza nel linguaggio tassiano (un sonetto d'occasione e il coro del Torrismondo)*, «Studi tassiani», 28 (1980), pp. 51-70.

DAL PRA ANTONIETTA, *L'influenza di Euripide sul teatro tragico italiano (nei secoli XVI-XVII-XVIII)*, Industrie grafiche meridionali, Messina 1927.

DE MATTEI RODOLFO, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano Napoli, Ricciardi 1984.

DE UNAMUNO MIGUEL, *Del sentimento tragico della vita. Negli uomini e nei popoli*, Brossura, Milano 2004.

DELL'ACQUA MARZIO, *Pomponio Torelli tra assolutismo e controriforma. (1539-1608)*, Parma, Tip. Baroni e Villani, 1976.

DELLA VALLE DANIELA, *La traduzione francese del Torrismondo di Charles Vion d'Alibray*, pp. 35-47.

DELLA VOLPE GALVANO, *Poetica del Cinquecento*, Editori Laterza, Bari 1954.

DI BENEDETTO ARNALDO, «A me versato il mio dolor sia tutto». In «Studi tassiani», 2000, 49-51.

ID., *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Nistri Lischi 1970.

DI BENEDETTO VINCENZO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1978.

DI CAPUA MARIA, *Torrismondo e Hamlet, due «eroi» del dramma moderno*. In «Esperienze Letterarie», XXIII, 1998, 3, pp. 49-61.

DI GRADO ANTONIO, *Dissimulazioni, Alberti, Bartoli, Tempio*, Sciascia Editore, 1997.

DI NICOLA GIULIA PAOLA, *Nostalgia di Antigone*, con testo greco a fronte traduzione di Angela Rossi, Effatà editrice, Torino 2010.

DI SANTO FEDERICO, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata*, in «Maia, Riviste di Letterature classiche», vol. 63, n.2, 2011, pp. 330-365.

DIRLMEIER FRANZ, *Katharsis patemàton*, «Hermes», 75, 1940, pp. 81-92.

DODDS ERIC ROBERTSON, *I Greci e l'irrazionale*, Brossura, 2009

DOGLIO FEDERICO, *Il teatro tragico italiano*, Guanda, Parma 1972.

ID., *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Storia del Teatro*, Garzanti, Milano 1990.

DONADI FRANCESCO, *Francesco Robortello da Udine*, «Lexis» XIX (2001), 79-91.

DONADONI EUGENIO, *Torquato Tasso*, Firenze. Battistelli, 1920-1921.

DONATI CLAUDIO, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza 1988.

DONDERI BRUNO, *Giovanni Mario Verdizzotti un favolista italiano del Cinquecento*, in «Ambra» 6/2005, pp. 50-65.

DOPCHIE MONIQUE, *L'Humanisme italien et l'Agamemnon d'Eschyle*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 37, 1966, pp. 99-108.

ELSE GERALD F., *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.

FABIANI GIUSEPPE, *Memorie per servire alla vita di Monsignor Alessandro Piccolomini*, Siena 1759.

FABRIS LAURA, *Un esempio di riscrittura del «Torrismondo»: il «Re Rodolino» di Troilo (1647)*. In «Studi tassiani», 2001-2002, pp.177-194.

FALCO FRANCESCO, *Torquato Tasso filosofo*. Savigliano, tipografia Racche Bressa, 1868.

FANELLI CARLO, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*. Bulzoni, Roma 2011.

FAVERO MARIA TERESA, *Echi lucreziani nel Tasso*, in «Studi Tassiani», 7 (1957), pp. 75-83.

FERRONI GIULIO, *Il testo e la scena, Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni editore, Roma 1980, pp.205.

FIRETTO GAETANO, *Torquato Tasso e la Controriforma*. Edizione Remo-Sandron, 1939.

FOLTRAN DANIELA, «Era la Notte», *dal VI canto della Liberata a un sonetto del Marino*, in «Studi tassiani», 1992-1993, 173-176.

FRYE NORTHROP, *On Shakespeare*, Markham (Ontario), Fitzhenry e Whitside, 1986.

ID., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

FUBINI MARIO, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze, 1971.

GALLO VALENTINA, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato*. In *I finali della letteratura italiana*, a cura di B. Alfonzetti e G. Ferroni, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 55-74.

ID., *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Vecchiarelli, Manziana 2005.

GANDOLFO FRANCESCO, *Il dolce tempo, Mistica Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Bulzone editore, Roma 1978.

GARIN EUGENIO, *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, in «Rinascimento», 12, 1972, pp. 3-20.

ID., *Storia del certame coronario*, in «Rinascimento», n.s., XII, 1972, pp. 135-181.

ID., *L'umanesimo italiano*, Bari 1947.

GETTO GIOVANNI, *Interpretazione del Tasso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1951, pp. 483.

GIAMPIERI GIAMPIERO, *Il battesimo di Clorinda: eros e religiosità in Torquato Tasso*, Edizioni dell'Erba, Firenze 1995.

ID., *Tasso tra Amleto e Segismundo*, «Intersezioni. Rivista di Storia delle Idee», XII, 1993, n.3, pp. 413-34.

ID., *Torquato Tasso, una psicobiografia*, Le lettere, Firenze 1995.

ID., *Una lettura del Re Torrismondo*, in «Nuovo Rinascimento», pp. 1-33.

GIGANTE CLAUDIO, «*Vincer pariami più se stessa antica*». *La Gerusalemme Conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Bibliopolis, Napoli 1996.

GIGLIUCCI ROBERTO, *Giù verso l'alto, luoghi e dintorni tassiani*, Vecchiarelli editore, 2004.

GIULIO ROSA, *Tasso: Inchiesta sulla bellezza. Il Minturno tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili*». Edisud, Salerno 2006.

GIUNTA FABIO, *Magia e storia in Torquato Tasso*, Unicopli, Milano 2012.

GIVONE SERGIO, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1988.

ID., *Tragico antico e tragico moderno*, in U. CURI (a cura di), *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno*, Laterza 1991, pp. 51-60.

GOLDEN LEON, *Aristotle on tragic and comic pleasure*, American classical Studies, 29, Atlanta, Scholars Press 1992.

GORNI GUGLIELMO, *Storia del Certame coronario*, «Rinascimento», II, XII, 1972, pp. 135-181.

GORRIS ROSANNA, *Tragedia come apologo della crudeltà: il caso di OrbeccoOronte*. In *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Gargnano, 17-20 maggio 1989, Firenze, Olschki, 1990, pp. 48-71.

GOUDET JACQUES, *La nature du tragique dans il Re Torrismondo du Tasse*. «Revue des etudes italiennes», VIII, N.S. (1), Janvier-decembre, 1961,146-168.

ID., *Joannes et Olaus Magnus et l'intrigue de "Il Torrismondo"*. In «Revue des etudes italiennes», XII, 1966,pp. 61-67.

GRACIOTTI SANTE, *L'itinerario di Torquato Tasso nel "Mondo creato"*, Soc. Ed. Vita e Pensiero, Milano 1961.

GREGORY TULLIO, *I sogni e gli astri*. In *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983

GROSSER HERMANN, *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*. Franco Cosimo Panini, Modena, 2004.

GROTTO GIUSEPPE, *La vita di Luigi Grotto. Cieco D'Adria*. Miazzi, Rovigo 1777.

GUARINI MARC'ANTONIO., *Compedio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e luoghi Pii della Città e Diocesi di Ferrara*, Eredi di Vittorio Baldini, Ferrara 1621.

GUASTELLA GIANNI, *Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento*, in «Dionysus ex machina» IV (2013), pp. 258-266.

GUERCIO VINCENZO, *Tirannide e machiavellismo in scena pastorale: sulla Galatea di Pomponio Torelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XIII (1998), pp.163-209.

GUIDOTTI ANGELA, *Scenografie di pensieri, Il teatro del Rinascimento tra progetto e sperimentazione*, Maria pacini fazzi editore, 2002.

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Lettura del canto XIII della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, in «Studi Tassiani», 1992-1993, pp. 249-268.

GUNDERSHEIMER WERNER & DONALD NATHANSON, *Annibale Pocaterra. Two dialogues on shame*. Göttingen 2013.

GÜNTERT GEORGES, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pacini Editore, Pisa 1989.

KONSTAN DAVID, *Friendship in the classical world*, Cambridge University Press 1997.

HALLIWELL STEPHEN, *Aristotle Poetics*, Chape Hill, The University of North Carolina Press; London, Derald Duckworth & Co., 1986

HATHAWAY BAXTER, *The age of criticism: the Late Renaissance in Italy*. Cornell University Press, Ithaca-New York, 1962

HAUSER ARNOLD, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1956.

HERRICK MARVIN T., *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 191-194.

ISGRÒ GIOVANNI, *Teatro del '500 a Palermo*, Flaccovio, Palermo 1983.

JÄGER WERNER, *Paideia*, I, La nuova Italia, Firenze 1936

JANKO RICHARD, *Aristotle, Poetics*, Cambridge 1987.

JORI GIACOMO, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del Mondo creato (secoli XVII-XVIII)*.

KAPPL BRIGITTE, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, De Gruyter, Berlin 2006.

KOMMERELL MAX, *Lessing und Aristoteles*, Klostermann, Frankfurt 1957

LANZA DIEGO, *La tragedia e il tragico*. In *I Greci, Storia, cultura Arte e società*, a cura di Salvatore Settis, v. I (*Noi e i Greci*), Einaudi, pp. 470-498.

ID., *Alla ricerca del tragico*, in «Belfagor», Jan 1, 1976, pp. 33-64.

LIBERTI CATERINA, *Dimensione del tragico, dalla irreversibilità alla storicità del destino*. In, *Metamorfosi del tragico fra classicismo e moderno*, cit., pp. 77-79.

LOCATELLI LUIGI *La copia con correzioni autografe del dialogo Il Manso o vero de l'amicizia, al British Museum*. In «Boll. d. civ. Bibl. di Bergamo», XIX, 1925, 2, pp. 77-86.

LO SCALZO DONATO, *Catarsi tragica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, Vol. 75, No. 3 (2003), pp. 70-71

LOHSE ROLF, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015.

LOMBARDI CHIARA, *Mondi nuovi a teatro, L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*. Mimesis, Milano 2011.

LORCH MARISTELLA DE PANIZZA, (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano 1980.

LUALDI MARIA, *Il problema della philia*, Celuc, Milano 1974

LURJE MICHAEL, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München, Saur, 2004.

MACCHIA GIOVANNI, *Il teatro delle passioni*, Adelphi, Milano 1993.

MANICA RAFFAELE, *Su Aminta e Torrismondo*, in «Italianistica», 24 (1993).

MANSO GIOVAN BATTISTA, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, 1995, Salerno Editrice.

MARCHIORI ANTONIA, *Due saggi sulla catarsi tragica*, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam, 2006, introduzione di F. Bertolini.

MARTIGNONE VERCINGETORIGE, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il «Torrismondo» tassiano*. In «Studi tassiani», 1989 (Saggi e Studi), pp. 7-36.

MARTILLOTTO FRANCESCO, *Il Tasso epistolografo. Lingua e cultura nelle lettere*, Simple, Macerata 2011.

MAŚLANKA-SORO MARIA, *Il tragico nell'Orbecche di Giambattista Giraldis Cinzio*, Romanica Cracoviensia 2010, pp. 174-185.

ID., *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, «Rivista di letteratura italiana», xxviii, 3, 2010, pp. 35-44.

MASTROCOLA PAOLA, *L'idea del tragico, teorie della tragedia nel Cinquecento*. Rubbettino, Catanzaro 1998.

ID., *Nimica fortuna, Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Tirrenia stampatori, Torino 1996.

ID., *Tasso e la teoria della tragedia*, in «Torquato Tasso e l'Università», cit., pp. 279-288.

MAZZALI ETTORE, *Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957.

MAZZOLINI MARCO, *Tasso e Gesualdo, ovvero del suono dei pensieri*, «Studi Tassiani», 38, 1990, pp. 7-29.

MEHLTRETTER FLORIAN, *A guisa d'introduzione: per una poetica dell'enciclopedia*, in *Allegorie und Wissensordnung, Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento*, Herbert Utz Verlag, München, 2014.

MIESEN KARL JÜRGEN, *Die Frage nach dem Wahren, dem Guten und dem Schönen in der Dichtung in der Kontroverse zwischen Robortello und Lombardi und Maggi um die "Poetik" des Aristoteles*. J. Schnellsche Buchhandlung (C. Leopold), Warendorf 1967.

MODESTINO CARMINE, *Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594. Discorsi tre*. Napoli, stamperia del Vaglio, 1859.

MOISO F., CORVI R., VIDALI P. (a cura di), *Il tragico, filosofi a confronto, Vita e Pensiero*, Milano 1988.

MONTORFANI PIETRO, *Uno specchio per i principi, le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Ets, Pisa 2010.

MORACE ROSANNA, *La teoria del tragico nel Gibaldi (con incursioni nell'epico)*. Atti del Convegno Prin 2008: «La tragedia: Il mito, il sacro, la storia», Salerno, 15-16 novembre 2012.

ID., «*Son diverso ancor dall'Ariosto*»: *Bernardo Tasso tra Ariosto e Tasso*, in «*Italianistica*, XXXVII, n.3, Settembre-Dicembre 2008, pp. 119-131.

MORONCINI BRUNO, *Il sorriso di Antigone, frammenti per una storia del tragico moderno*, Filena edizioni, Napoli 2004.

MUSACCHIO ENRICO, *Il «principio, mezzo e fine» del poema eroico: un problema di poetica cinquecentesca*. In «*Quaderni di italianistica*», volume XXV, n.2, 2004, pp. 21-43.

MUSUMARRA CARMELO, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1972.

ID., «*Tasso e dintorni*», in «*Quaderni della nuova antologia*», LV, giugno 1997, pp.3-26.

NATALI GIULIO, *Amore e elezione nel Manso di Torquato Tasso*. In «*Esperienze letterarie*», XXIII, 1998, 4, pp.54-80.

ID., *L'anima poetica e l'arte del Tasso nella Gerusalemme liberata*. Milano, Vallardi, 1939.

ID., *Torquato Tasso*, Tariffi, Roma 1943.

ID., *Torquato Tasso e Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1946.

NATOLI SALVATORE, *La salvezza senza fede*, Feltrinelli, Milano 2007.

NERI FERDINANDO, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1904.

NORI GABRIELE, *L'uomo pubblico e l'uomo privato. Pomponio Torelli nelle Lettere*, in *Uno specchio per i principi*, cit., pp. 103-114.

OLDCORN ANTHONY, «*Ogni altezza s'inchina*»: *lettura del Re Torrismondo*, in «*Torquato Tasso, cultura e poesia*». Atti del Convegno Torino-Vercelli, 11-13 Marzo 1996, a cura di M. Masoero e A. Afrìbo, Scriptorium, Torino, 1997., pp. 11-22.

OLSCHKI LEO, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig-Firenze-Roma-Genève, Olscki, 1922.

- ID., *La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze la nuova Italia, 1933.
- OTTO WALTER F., *Dyonusos, Mito e culto*, Il Melangolo, Genova, 2002.
- PASSARO PASTORE MARIA, *Il «Re Torrismondo» del Tasso*. In «Studi tassiani», 1990, pp.129-141.
- PASTORE ANNIBALE, *Intuizione del nuovo tragico nella vita e nel teatro*, in «Dioniso: saggi critici sul teatro tragico», Cedam, 1957, pp.5-62.
- PEROSA ALESSANDRO, *Teatro umanistico*, Nuova Accademia 1965.
- PIERANTOZZI DECIO, *La Gerusalemme Liberata come poema religioso*, in «Studi Tassiani», 32 (1984), pp. 29-42.
- PIERI MARZIA, *Interpretazione teatrale del Torrismondo*. In «La rassegna della letteratura italiana», XC (1986), 3, pp.397-413.
- ID., *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- ID., *Giovan Battista Giralaldi Cinzio trattatista*, in «Italianistica», 7, 1978, pp. 515-528.
- ID., *Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto*. In «Rivista italiana di drammaturgia», IV, 14, 1979.
- PIGNATTI FRANCO, *I Dialoghi tra dialettica e poesia*, in «Torquato Tasso e la cultura estense», a cura di Gianni Venturi, Olschki editore, 1999, pp. 263-292.
- ID., *Le morti di Argante e di Solimano: indagini intertestuali sulla Liberata*. In «Sylva: studi in onore di Nino Borsellino», Bulzoni, Roma 2002, pp. 307-333.
- PIZZOLATO LUIGI, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993.
- PLAISSANCE MICHEL, *Le accademie fiorentine negli anni ottanta del Cinquecento*, in *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco De' Medici*, Vecchiarelli 2004, pp. 363-374.

POGGIOLI RENATO, *Definizione dell'utopia e morte del senso della tragedia*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1964.

POHLENZ MAX, *Paura e compassione? una postilla*, in Wolfgang Schadewaldt – Max Pohlenz, *due saggi sulla catarsi tragica*. A cura di A. Marchiori, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam 2006, pp. 70-102.

POLI SERGIO, *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Gargnano, 17-20 maggio 1989, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-140.

POMATELLI FRANCESCO, *Rime scelte de poeti ferraresi antichi e moderni*, in Ferrara, a cura di G. Baruffaldi, 1713.

PRANDI STEFANO, *Le citazioni poetiche nei Dialoghi del Tasso*, in «Studi Tassiani», XLIV, 1996, pp. 111-134.

ID., *Torquato Tasso in morte di Barbara d'Austria: mito e falsificazioni*, in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 437-452.

ID., *Dal mare della fortuna al porto della provvidenza: appunti su un'ossessione tassiana*, in *Torquato Tasso e l'Università*, cit., pp. 433-450.

ID., *Il "Cortegiano" ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1990.

PRICE A. W., *Love and friendship in Plato and Aristotle*, Clarendon Press, Oxford 1989, pp. 264.

PROTO ENRICO, *Questioni tassesche: G. M. Verdizzotti e il Rinaldo*. In «Rassegna della letteratura italiana», VI, 1901, pp. 97-114.

PUGGIONI ROBERTO, *Sulla dedicatoria della «Tomiri» (1607) di Angelo Ingegneri*. In «La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena», Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.

PULEIO BERNARDO, *Democrazia e tragedia*, Nuova Ipsa, Palermo 2004, pp. 209.

ID., *Errore e colpa nella tragedia italiana del Cinquecento*, Nuova Ipsa, Palermo 2008.

QUONDAM AMEDEO, «*Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca*». Tasso, *Controriforma e Classicismo*, in «*Torquato Tasso e la cultura estense*», a cura di Gianni Venturi, Olschki editore, 1999, pp. 535-596.

ID., *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*. In, *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, a cura di Neri Pozza, Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979, pp. 67-110.

RAIMONDI EZIO, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.

RAMAT RAFFAELLO, *Lettura del Tasso minore*, La nuova italia, Firenze 1953.

ID., *Il Re Torrismondo*, in AA.VV., *Torquato Tasso*, Marzorati, Milano 1957, pp. 365-413.

REFINI EUGENIO, *Per via d'annotationi. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini dell'Ars poetica di Orazio*, Pacini Fazzi 2009

REGN GERHARD, *Normenvermittlung in mimetischen Kontext: Torquato Tasso Il re Torrismondo*, in «*Interpretation*», *Das Paradigma der europäischen Renaissanceliteratur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn. Wiesbaden: Franz Steiner 1983, 124-154.

RENDA UMBERTO, *Il Torrismondo di Tasso e la tecnica tragica del nel Cinquecento*, in «*Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*», 196, pp. 248-260.

RESIDORI MATTEO, *Recensione alle Lettere poetiche di Carla Molinari*, in «*Italianistica. Rivista di letteratura italiana*», 26, n.1 (gennaio-aprile 1997), p. 173.

RESTA GIANVITO, *Studi sulle lettere del Tasso*, Le Monnier, Firenze 1957.

RINALDI MICAELA, *Torquato Tasso e Francesco Patrizi: Tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*, in «*Studi Tassiani*», n. 47, 1999, pp. 7-28.

RYAN EUGENE, *Torquato Tasso e Francesco Patrizi nella controversia cinquecentesca sulla poesia*, in «Torquato Tasso e l'università», a cura di W. Moretti e L. Pepe, Olschki, Firenze 1993, pp. 213-235.

RONCORONI LUIGI, *Genio E Pazzia in Torquato Tasso*, Torino, 1896.

ROSSI MASSIMO, *Io come filosofo era stato dubbio, la retorica dei Dialoghi del Tasso*, il Mulino, Bologna 2007.

ROSTAGNI AUGUSTO, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica. Origini, significato e svolgimento della «Poetica»*, «Studi ital. di filol. class.», N.S., vol. III, 1922.

ID., *Il dialogo aristotelico Περί ποιητικῶν*, «riv. di fil. e d'istruz. class.», 54, 1926, pp. 433-470.

ROTA DANIELE (a cura di), *Tasso e l'Europa, con documentazione inedita*. Atti del convegno internazionale (IV centenario della morte del poeta). Università di Bergamo, 24-25-26 maggio 1995. Introduzione di G. Resta, M. Baroni, Viareggio 1996.

RUGGIERO NUNZIO, *La metamorfosi del «Cavalliero» moderno. Appunti in margine al trattato torelliano*, in *Uno specchio per i principi*, cit., pp. 75-88.

RUGGIRELLO FABIO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, in «Forum Italicum», 2005, pp.378-397.

RUSSO EMILIO, *Amore ed elezione nel Manso di Torquato Tasso*, in «esperienze letterarie», XXIII, 4, 1998, pp. 55-80.

ID., *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma 2005.

SAITTA G., *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Bologna 1950.

SALANITRO, *Autori e testi di letteratura latina, da Livio Andronico a Manilio*, Cuecm, Catania 2002.

SAPEGNO, *Rapporti fra la commedia e la novella del Cinquecento*, in *Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500*, Roma 9-12 febbraio 1969, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1971, pp. 97-99.

SCARPATI CLAUDIO, *Dire la verità al principe: ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987.

ID., *Classici e moderni nella costruzione del Torrismondo*. In *Tasso, i classici e i moderni*, Editrice Antenore, Padova 1995, pp. 105-178.

SCHADEWALT WOLFGANG, «Paura e compassione?» in *Wolfgang Schadewaldt – Max Pohlenz due saggi sulla catarsi tragica* a cura di A. Marchiori, Adolf M. Hakkert Editore, Amsterdam 2006, pp. 23-69.

ID., *Hellas und Hesperien*, Zurich 1970

SCHMITT ARBOGAST, *La poetica di Aristotele e la sua reiterpretazione nella teoria poetica*, in *La poetica di aristotele e la sua storia* (a cura di D. LANZA), ETS, Pisa 2002.

ID. *Die Poetik des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento*, Anglia – Journal of English Philology, 2004, Vol.122 (1), pp.6-23.

ID., *Aristoteles, Poetik*, Walter De Gruyter, 2008.

ID., *Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik*, in H. FLASHAR (Hg.), *Tragödie. Idee und Transformation* (Colloquium Rauricum Band 5), Stuttgart 1997, 5-49.

SCIANATICO GIOVANNA, *L'idea del perfetto principe: Utopia e storia nella scrittura del Tasso*. Napoli. Scientifiche Italiane, 1998.

ID., *Il ritratto interiore. Figure tassiane*, in «Italianistica», 24, 1995, n. 2-3, p. 473-481.

ID., *Il dubbio della ragione. Forme di irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*. Marsilio, Venezia 1989, pp. 160.

ID., *L'idea del perfetto principe: Utopia e storia nella scrittura del Tasso*, in «Torquato Tasso e la cultura estense», 1999, III, p. 1067-1083.

ID., *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme Liberata*, Pensa Multimedia, 2013.

SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, *Hybris passionale, ossessione e morte nel re Torrismondo*, in *Nel mondo mutabile e leggero, Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, a cura di D. Della Terza, P. Sabbatino, G. Scognamiglio, pp. 139-151.

SCRIVANO RICCARDO, *Linguaggio teatrale tassiano*, in «Forma e parola, Studi in onore di Fredi Chiappelli», 1992, 403-409.

ID., *Letteratura e teatro*, Zanichelli, Bologna 1983

ID., *Cinquecento Minore*, Bologna, Zanichelli 1966

ID., *Il modello e l'esecuzione: studi rinascimentali e manieristici*, Liguori, Napoli 1993

ID., *La norma e lo scarto, proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Bonacci, Roma 1980

SEEK GUSTAV ADOLF, *Die Eigenart des griechischen Dramas als historisches und rezeptionstheoretisches Problem*, in *Das Griechische Drama*, Darmstadt 1979.

SELMI ELISABETTA, *Torquato Tasso. "Costringere l'umanità a transumanarsi"*, in «Il mito e la storia», a cura di P. Gibellini vol. I (*Dal Medioevo al Rinascimento*), a cura di G. C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 575-602.

ID., *Il dramma pastorale, i vestiti nuovi degli antichi satiri*, in «Il mito e la storia», cit., pp. 553-573.

ID., *Il dibattito retorico nel verso tragico del Cinquecento*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno di studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di S. Verdino e G. Lonardi, Esedra, pp. 63-104.

SENARDI FULVIO, *Tre studi sul teatro tragico italiano tra manierismo ed età dell'Arcadia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1982.

SERASSI PIERANTONIO, *La vita di Torquato Tasso*, Barbèra, Bianchi, 1858.

SOLERTI ANGELO E LANZA DOMENICO, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, in «Giornale storico di letteratura italiana», XVIII, 1891, pp. 148-185.

SOLERTI ANGELO, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo XVI*, Lapi, Città di Castello 1891.

ID., *Anche Torquato Tasso?*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. IX, 1887, pp. 430-440.

ID., *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Firenze 1895, 2 vol.

SOZZI BORTOLO TOMMASO, *La poetica del Tasso*, «Studi tassiani», V, 1955, pp. 3-58.

ID., *Studi sul Tasso*, Nistri-Lischi, Pisa, 1954.

ID., *Torquato Tasso e il manierismo*, in «Studi Tassiani», XXXII (1984), pp.111-122.

SOZZI LIONELLO, *Brama assai, poco spera e nulla chiede*, in «Torquato Tasso, Cultura e poesia», cit., pp. 169-174.

SPERA FRANCESCO, *Metamorfosi del linguaggio tragico: dalla tragedia classica al dramma romantico*, Marra Editore, Rovito 1990.

SPINGARN JOEL ELIAS, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905,

SQUAROTTI GIORGIO BARBERI, *Prodromi del tragico tassiano*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, a cura di G. Venturi, pp. 941-955.

ID., *I volti dell'eroe: i due Svenno*. In *Torquato Tasso cultura e poesia*. Atti del Convegno Torino-Vercelli, 11-13 Marzo 1996, a cura di M. Masoero e A. Afribo, Scriptorium, Torino, 1997, pp.59-68.

ID., *Le sorti del tragico*, Longo editore, Ravenna.

STEINER GEORGE, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992

SZONDI PETER, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996.

STEIN THOMAS, *Nel nome del gran Torquato, Gerusalemme Liberata e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Bern, 2012.

SUPERBI AGOSTINO, *Apparato degli uomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, 1620.

TENENTI ALBERTO, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1989.

TERRUSI LEONARDO, *I nomi in tragedia nel dibattito rinascimentale*, in «Italianistica» XLII,3, 2013, pp.197-206.

TESI RICCARDO, *Dal greco all'italiano, studi sugli europeismi lessicali d'origine greca dal Rinascimento a oggi*, Le Lettere, Firenze 1994.

TESSARI ROBERTO, *Torrismondo: quasi una mancata tragedia "nordica" del controriformismo italiano*, in *Torquato Tasso, Cultura e poesia*, cit., pp. 277-290.

TIRABOSCHI GIROLAMO, *Storia della letteratura italiana*, IV, 1833, Milano per Niccolò Bettoni.

TOFFANIN GIUSEPPE, *Il Tasso e l'età che fu sua (l'età classicistica)*, Libreria scientifica editrice, Napoli 1945.

ID., *La fine dell'umanesimo*, Torino, 1920.

TUROLLA ENRICO, *Platone e platonismo nel rinascimento italiano*, Zanetti, Venezia 1940.

ULIVI FERRUCCIO, *Torquato Tasso: l'anima e l'avventura: romanzo*, Piemme, Casale Monferrato 1995.

UNTERSTEINER MARIO, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1984

VARESE CLAUDIO, *L'Aminta, corte e letteratura dal Sannazzaro e dal Bembo al Castiglione allo Speroni e al Tasso*, in «Schifanoia», III, 1987, pp. 17-27.

VASOLI CESARE, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca*, in *Ludovico Castelvetro, Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino 21-22 settembre 2006, a cura di M. Firpo e G. Mongini, Firenze, Olschki 2008, pp. 1-24.

VAZZOLER FRANCO, *Approssimazioni critiche per la tragedia italiana del Cinquecento*, in «L'immagine riflessa», 2 (1978), pp. 84-94.

VENTURI GIANNI, (a cura di) *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze Olschki, 1999.

VENTURINI GIUSEPPE, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Edizioni A. Longo, Ravenna 1970.

ID., *Orazio Ariosti: contributo alla conoscenza dei motivi e delle figure della Ferrara della seconda metà del Cinquecento*, in «Atti e memorie», Serie Terza, Volume III, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1966.

ID., *Orazio Ariosti e la polemica intorno alla superiorità del Tasso sull'Ariosto*, «Atti e memorie», Serie Terza, Volume XII, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1972.

ID., *Le postille di Orazio Ariosti ai «romanzi» del Pigna*, in «Lettere italiane», XXI, n.1, Gennaio-Marzo 1969, pp.54-61.

ID., *Nuove amicizie letterarie di Torquato Tasso: Orazio Ariosti e Giovan Mario Verdizzotti*, in «Ausonia», 1-2, XXVIII, pp.14-21.

ID., *La genesi dell'Alfeo di Orazio Ariosti e Il Torrismondo del Tasso* in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», anno 42, 1969, Nuova serie B, n. 2, pp. 438-454.

VERDINO STEFANO, *Funzione drammatica e testo profondo. Il racconto della tempesta nel Torrismondo di Torquato Tasso*. In «Rivista di drammaturgia», fascicolo 15/16, 1980, 39-137.

ID., *Il verso tragico del Torrismondo*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno di studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di S. Verdino e G. Lonardi, Esedra, pp. 105-122.

ID., *Il re Torrismondo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007.

VERNAZZA GUIDO, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, Presso la deputazione di storia patria per le province parmensi, Parma 1964.

VOLPE PAOLA, *Un opuscolo plutarco nella lettura di Tasso*, in «Humanitas», LV, 2003, pp. 179-191.

VOLTERRANI SILVIA, *Tasso e il canto delle sirene*, «Studi tassiani», 1996, 51-83.

WEINBERG BERNARD, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1970

ID., *History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961

ZANATTA MARCELLO, *La ragione verisimile. Saggio sulla Poetica di Aristotele*, Pellegrini editore, Cosenza 2001

ZATTI SERGIO, *Tasso e il nuovo mondo*. In «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 427-521.

ZENATI ODDONE, *Francesco Patrizio, Orazio Ariosto e Torquato Tasso: A proposito di dieci lettere del Patrizio finora inedite*, Franchini, Verona 1895.

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
SEZIONE PRIMA	
SIGNIFICATO DI TRAGEDIA IN TORQUATO TASSO E NEGLI AUTORI DEL SECONDO CINQUECENTO	
I TRA PICCOLOMINI E TASSO	
1.1. Alessandro Piccolomini: Alcune considerazioni preliminari.....	6
1.2. Alessandro Piccolomini e Tasso: tra tragedia ed epopea, prime riflessioni.....	8
II. GLI AFFETTI	
2.1. Definizione di tragedia.....	21
2.2. La teoria degli affetti.....	50
2.3. Il timore è più importante della compassione (?)......	58
III. FAVOLA NOTA CONTRO FAVOLA NUOVA	
3.1. Orazio Ariosti.....	66
3.2. Alessandro Piccolomini e Torquato Tasso.....	71
3.3. Nicolò Rossi.....	76
3.4. Gabriele Zinano.....	78
3.5. Torquato Tasso.....	82
3.6. Tra Tasso e Castelvetro.....	88
IV. CARATTERI, IL PERSONAGGIO TRAGICO E L' <i>ἀμαρτία</i> : CASTELVETRO.....	91
SEZIONE SECONDA.	
PARTE PRIMA.	
AMICIZIE TRAGICHE TASSIANE: DAL MANSO AL TORRISMONDO.	
Prologo. Tasso: teorie sull'amicizia, fonti e ispirazioni. Dalle postille giovanili al <i>Trattato dell'amore humano</i> di Nobili al dialogo il <i>Manso ovvero de l'amicizia</i>	104
I. AMICIZIE TRAGICHE	
1.1. Alcune considerazioni preliminari.....	133
1.2. L'amicizia nell'universo femminile del <i>Torrismondo</i> e l'evoluzione del binomio amore-amicizia dalla tragedia al <i>Manso</i>	134
1.3. «Estingua tutti gli odi il nostro amore, / e nessun odio il nostro amore estingua»: esempi di amicizie tragiche nel <i>Manso</i>	144
PARTE SECONDA.	
“AMOR, TU PRIA FARAI CON L'ODIO PACE”. IL TEMA DELL'AMICIZIA IN TASSO E ARIOSTI: CAMBIAMENTI DI STILE E DI INTENTI TRA PRIMO E SECONDO CINQUECENTO.	
I AMICIZIE TRAGICHE: ALAMANNI E RUCELLAI.....	153
II. IL CONCETTO DI <i>FILIA</i> IN UNA TRAGEDIA DEL SECONDO CINQUECENTO: LA <i>SIDONIA</i> DI ORAZIO ARIOSTI	
2.1. Preludio: l'Eco di Lodovico.....	185
2.2. “ <i>Ma pur l'amore e l'amicizia or sono della miseria mia le doppie fonti</i> ”: La <i>Sidonia</i> di Orazio Ariosti.....	186
III <i>FILIA</i> E <i>AMARTIA</i>	
3.1. <i>Filia e amartia: Sidonia</i>	211

3.2. «Mi piacque divenir disleal per troppa fede». Germondo-Torrismondo o dell'anticlassicismo tassiano.....	215
3.3. Torrismondo e Germondo e il concetto di scelleratezza.....	223
CONCLUSIONI.....	227

SEZIONE TERZA.

IL SENSO DEL TRAGICO

Breve <i>excursus</i> : Tragici greci, romani e toscani. Le <i>Lezioni</i> di Benedetto Varchi.....	234
Preludio: Lo strappo al cielo di carta.....	239
I. Tragico Antico. Fato, destino, deliberazione in Ellade.....	241
II. VERSO UN NUOVO “SENTIMENTO DEL TRAGICO”?	
2.1. Dall'eroe ‘incolpevolmente colpevole’ alla vendetta.....	253
2.2. Alla ricerca di un nuovo senso del Tragico: il “modello” <i>Tancredi</i> , storia di un'evoluzione.....	263
2.3. Conclusioni sul <i>Tancredi</i>	295
2.3.1. Tragico e teodicea.....	295
2.3.2 Il Finale misto e la “catarsi interna”: un nuovo senso del tragico?.....	297
2.3.3 Interpretazioni.....	299
III. TRAGEDIA E TRAGICO: ULTIME RIFLESSIONI	
3.1. Per una definizione del tragico nel Cinquecento.....	302
3.2. Tragico e sacro: Jaspers.....	304
Conclusioni: I. Drammi sacri.....	310
II. Assenza di una qualsiasi sovrastruttura trascendentale credibile.....	313
Drammi solo apparentemente innovativi.....	316
Bibliografia.....	318
Indice.....	353