

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Ecco fra le tempeste e i fieri venti: una canzone del Tasso ai confini tra poesia celebrativa e rime penitenziali

Angelo Alberto Piatti

Testimonianza tra le più eloquenti delle *Rime sacre*, insieme ad *Alma inferma e dolente* e *Mira devotamente, alma pentita*, la canzone *Ecco fra le tempeste e i fieri venti* esprime un'istanza di spiritualità che, alternando reminiscenze biografiche a propositi penitenziali, si traduce in una fitta trama segnata da marcate venature encomiastiche, com'è nella norma di una poesia, quella sacra del Tasso appunto, dove motivi di elogio e ansia celebrativa permeano quasi ininterrottamente, e con diversa intensità, il sostrato religioso e teologico su cui pur insiste la lirica stessa.

Scritta, com'è noto, in occasione del passaggio del Tasso al santuario di Loreto, la canzone presenta una vicenda compositiva complessa, da ricondurre a tre diversi momenti. Alla prima stesura – di cui non rimangono testimonianze scritte, ma che, secondo la lettera a Giulio Amici¹, sarebbe avvenuta nella prima metà del novembre 1587, e cioè nei giorni successivi alla visita del poeta – seguì, al termine del 1590, una seconda stesura dalle modifiche sostanziali, tramandata da un manoscritto autografo della Biblioteca Nazionale di Firenze e servito per la prima stampa della canzone². Vi fu, infine, un terzo intervento che consolidò il testo secondo l'ultima volontà dell'autore, con una serie di varianti, ora ortografiche, ora lessicali, ora a livello di interpunzione, così come riporta la versione della canzone confluita nel codice Ravelli, l'apografo per mano del Licino alla base della stampa delle *Rime spirituali* nel 1597 per i tipi di Comin Ventura di Bergamo³.

Come aveva già rilevato Massimo Petrocchi in un intervento in anni lontani, il tema della devozione alla Vergine non rappresentava un tratto esclusivo della poesia sacra del secondo Cinquecento, e neppure rivestiva soltanto un valore strumentale nel tentativo di riaffermare la centralità del culto mariano in funzione antiprottestante. Tale forma di venerazione, in prosa quanto in poesia, se si escludono le prove di Dante e Petrarca, trovava già attestazioni di rilievo negli scritti di pietà e nei

¹ TORQUATO TASSO, *Le lettere*, ed. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. IV (5 voll.), n. 925, A Giulio Amici, 18 novembre 1587. Così Tasso si rivolgeva all'Amici, suo ospite a Loreto: «Tardi ho ringraziato Vostra Signoria d'essere arrivato a Roma co 'l suo favore; ma prima non ho avuto né occasione di scriverle, né comodità: ora una mia canzone fatta a la gloriosa Vergine di Loreto me ne dà occasione; perché fra gli altri suoi miracoli possa numerar questo ancora del mio arrivare a salvamento...» (*Ibid.*, pp. 12-13).

² Si tratta delle stampe Berichia e Vasalini, datate entrambe 1589, anche se erroneamente, dal momento che nel testo si fa riferimento a Gregorio XIV, eletto pontefice il 5 dicembre 1590.

³ In proposito si veda GIUSEPPE SANTARELLI, *La canzone del Tasso a la Beatissima Vergine di Loreto*, in «Studi Tassiani», XX, 1970, pp. 87-122.

laudari del Trecento, e si confermava come *topos* ricorrente nella poesia spirituale e sacra del primo e del secondo Quattrocento – mi riferisco a Leonardo Giustiniani (si pensi, per esempio, alle laudi *Maria, verzene bella*⁴ e *Salve, Regina, o germinante ramo*)⁵ e al Cariteo (con il nucleo di sei canzoni «In la nativitate de la gloriosa madre di Ihesu Christo»⁶, così riporta il sommario). Un *topos* in seguito ripreso con crescente intensità a partire dai primi anni del secolo successivo, come testimoniano, in particolare, alcune rime di Benedetto dell’Uva⁷ (di rilievo è il verso «Vergine indarno non pregata unquanco» del sonetto *O de le molte amare pene mie*)⁸ e del *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero, riscoperto da Amedeo Quondam⁹, e anche alcune rime di Luigi Tansillo¹⁰ (*Madre del Sol ch’illumina la faccia*), così come di Gabriele Fiamma¹¹ e Celio Magno¹². Ma è forse scontato ricordare che il Tasso, per la sua canzone, abbia tenuto presente la petrarchesca *Vergine bella, che di sol vestita*, il cui riflesso si coglie già nell’impianto complessivo del testo, di dieci strofe più congedo, sia nel metro, contrassegnato tuttavia da una singolare – anche se a prima vista marginale – variante nella scansione dei versi: nella fronte, infatti, in luogo dello schema ABC BAC seguito dal Petrarca, si ha ABC ABC.

Il rapporto di analogie e parallelismi, di simmetrie e corrispondenze che la canzone di Loreto instaura con la canzone conclusiva dei *Rerum vulgarium fragmenta* è una rinnovata conferma della suggestione del modello petrarchesco, così autorevole da imporsi come fonte irrinunciabile sotto il profilo contenutistico, argomentativo, delle scelte stilistiche e lessicali, in quanto archetipo di riferimento per ogni ipotesi di poesia introspettiva e, dunque, anche spirituale. E all’intera

⁴ *Laudario Giustiniano*, Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian [...] a cura di Francesco Luisi, Venezia, Edizione Fondazione Levi, 1983, vol. I (2 voll.), p. 274.

⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 272.

⁶ Sono le canzoni: *Sol, chiaro hor più che mai, pien di letitia; Voi, degne per pietà del ben perenne* (dove al verso 21 la Vergine è apostrofata come «Regina in terra, in ciel suprema Diva»); *Tu, che 'n tenebre tante, un sì gran sole; Eterni fonti d'infalibil luce; Honor de l'alta prima hierarchia, e Musa, per cui de l'huom vive la gloria* (BENEDETTO GARETH – CARITEO, *Rime*, a cura di Erasmo Percopo, vol. II [2 voll.], Napoli, Accademia delle Scienze, 1892).

⁷ Si veda AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 128-132, e GIULIO FERRONI, AMEDEO QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 398-402.

⁸ BENEDETTO DELL’UVA, *Le vergini prudenti con tutte le altre rime di don Benedetto Dell’Uva*, Venezia, Francesco Piacentini, 1737.

⁹ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Riscrittura, citazione e parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 203-262.

¹⁰ LUIGI TANSILLO, *Il canzoniere edito ed inedito*, a cura di Erasmo Percopo, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1926, ora riproposto in due volumi (Liguori, Napoli 1996, nella collana Fridericiana Historia), il primo a cura di Percopo, e con presentazione di Fulvio Tessitore, il secondo a cura di Percopo e Tobia R. Toscano, con una premessa dello stesso Toscano alle pp. 5-33.

¹¹ Ricordo in particolare alcuni sonetti dedicati alla Vergine, come il XIX, *Tolte per grazia al suo parto gentile*; CVI, *Senza turbar la sempre invitta mente*; CXVII, *I divini suoi rari, alti conforti*; CXVIII, *Quasi fuor de la vita umana, e frale*; CXX, *A’ divi spirti già fatta conforte* (GABRIELE FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, Francesco de’ Franceschi, 1575).

¹² Significativa la prima quartina del sonetto *Mentr’io m’ergo a seguir con pura fede*, delle *Rime spirituali* di Celio Magno: «L’orme del mio Signor, ch’a sè m’invita; / Tu pia Madre di lui porgimi aita, / E rinfranca al camin l’infermo piede» (CELIO MAGNO, *Rime*, Venezia, Andrea Muschio, 1600).

esperienza poetica del Petrarca sembra richiamarsi la canzone *Ecco fra le tempeste e i fieri venti*, come rileva un consistente numero di marche linguistiche. È il caso dell'avverbio *qui* al verso 33, «qui va piangendo i tuoi passati tempi» e al verso 40, «Qui gli angeli inalzaro il santo albergo», in perfetta sintonia con il sonetto CXII di Petrarca, *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera*, vera costellazione di deittici avverbiali che scandiscono gli emistichi di una lunga sequenza di versi: «Qui tutta humile, et qui la vidi altera» (v. 5), «Qui cantò dolcemente, et qui s'assise; / Qui si rivolse, et qui rattenne il passo / Qui co' begli occhi mi trafisse il core / Qui disse una parola, et qui sorrise» (vv. 9-12), anche se tale avverbio, decontestualizzato rispetto alla sua attestazione originaria viene riutilizzato dal Tasso in chiave non più profana bensì sacra. A questo sintomatico recupero fanno riscontro una serie di lessemi, dittologie e nuclei frastici di derivazione petrarchesca, come «terribil procella» (Tasso v. 7; Petrarca CCVI, v. 26), «piagge apriche» (Tasso, v. 53; Petrarca, CCCIII, v. 6), o «vita mortal» (Tasso, v. 11; Petrarca, VIII, v. 6), esplicita allusione al sonetto del Casa come, del resto, molte altre tessere casiane, ma si possono anche annoverare le formule «Vergine casta e pura» (v. 48) e «sommo Sole» (v. 16), oggetto, quest'ultima, di fedele trasposizione dal Petrarca. A suggellare infine l'autorità di *Vergine bella, che di sol vestita* è il verso 36 della canzone del Tasso «e di lacrime pie lo cor adempi», esemplato quasi integralmente sul verso «lacrime et pie adempi 'l meo cor lasso» (v. 114), dove una sostanziale corrispondenza lessicale riflette un'uniformità di situazioni e intenti.

Una selezione così sorvegliata, giustificata innanzitutto dalla volontà di riprendere e rielaborare *topoi* dal *Canzoniere*, oltre a testimoniare l'assidua frequentazione con il dettato lirico del Petrarca, risponde a un progetto ben definito: al di là di uno scontato intento mimetico, il Tasso sperimenta una più complessa riscrittura che muovendosi su un piano di forte intertestualità sfocia in una sostanziale reinvenzione per approdare a risultati inediti. Come ha osservato Antonino Sole, in questa canzone si coglie la volontà dell'autore «di gareggiare con il grande modello trecentesco, e di farlo a tutti i livelli della composizione, dall'*inventio* all'*elocutio*»¹³. E difatti, il dettato petrarchesco per la sua perfezione formale, ma anche per la polivalenza tematica e l'intensa e inesauribile gamma di sfaccettature assunta dal verso rappresenta il naturale punto di avvio o la fonte privilegiata a cui Tasso attinge per un'operazione di poesia che ha per oggetto il sacro, anche se rispetto alla citazione originaria si avverte quasi sempre uno scarto, e cioè una drammatizzazione di linee, con un'exasperazione già in senso manieristico. Un'*aemulatio*, questa, compiuta attraverso riprese, evocazioni e citazioni, nell'intento di dare vita, secondo l'interpretazione di Bruno Basile a riguardo delle *Rime* tassiane, a «un artificio compositivo a mosaico, tipico di una tradizione lirica

¹³ ANTONINO SOLE, *Le Rime sacre e i soggiorni romani del Tasso*, in *I due pastori di Leopardi e altri scritti*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 101-126, p. 105n.

coltissima di cui l'autoesegesi vuole confermare l'abilità, il prevalere delle *dispositio* sulle *inventio*»¹⁴. Un artificio che, sempre secondo Basile

ha qualcosa di razionalmente meccanico, di una metodologia persino ossessiva, se non intervenisse la certezza d'intravedere chiarimenti preziosi sul modo tardo-cinquecentesco di fare poesia, o magari di leggerla (se si volesse considerare il tutto una costruzione fantastica del vecchio poeta che giostra con i classici per farsi classico)¹⁵.

In questa canzone tassiana, la distribuzione stessa delle strofe rispecchia la partizione topica della retorica classica. Alla stanza di apertura, con funzione di *exordium*, segue la *narratio*, costituita dall'invocazione alla Vergine (strofa 2) ma subito sfumata in un cenno autobiografico pervaso da accenti di inquietudine (il «Grave di colpe e d'onte» del verso 21), a cui fanno riscontro, secondo uno schema di quadri giustapposti, la rievocazione del miracolo, ossia la prodigiosa traslazione della Santa Casa sui colli di Loreto per opera degli angeli (strofa 4) e, nel prosieguo, la descrizione del santuario, luogo di culto e cornice di *ex-voto* ma, al tempo stesso, testimonianza di fasto e magnificenza artistica (strofa 8), con un esplicito accenno alle opere di abbellimento in corso di esecuzione proprio in quegli anni, per volontà di papa Gregorio XIV, «Gregorio ancor più adorno e bello il rende» (v. 95). È lo stesso pontefice che nel dare impulso, a Roma, ai progetti architettonici e di riscoperta archeologica aveva di fatto ridisegnato gli spazi, le prospettive e le funzioni della città insistendo sulla sua dimensione monumentale, per riaffermarne con enfasi la vocazione di dimora terrena del vicario di Cristo e congiungerla a un più ampio disegno di costruzione del potere politico.

Ultima, nella scansione strofica, la breve *conclusio*, ossia il congedo disposto secondo un movimento ascendente che racchiude l'invocazione alla Vergine («[...] per te risurga / Dal fondo di mie colpe oscure ed adre / E saglia ove tua gloria alfin rimiri», vv. 133-135) e sancisce il definitivo superamento della condizione di prostrazione del poeta, simbolo della natura stessa del peccato, per ambire definitivamente al «sereno de' lucenti giri» (v. 137), sede naturale della beatitudine divina. Anche nel congedo si coglie più di un rimando alla canzone petrarchesca: nel moto verso il cielo, che riproduce il protendersi metaforico dalle ombre della finitudine terrena alla luce della redenzione e della grazia di Dio, si configura un diretto richiamo con l'intera silloge del Canzoniere, che allude sotto il profilo figurale a un movimento analogo. E proprio nella contrapposizione di luce e ombra, nel compenetrarsi di immagini intense e sfolgoranti, ora più fievoli e talvolta decisamente vespertine, si reggono le prime due strofe di questa canzone, in cui

¹⁴ BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984, p. 152.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

calore e luce, secondo una simbologia di tradizione millenaria, ma di incontrastato valore iconico, assurgono a emblema della grazia confortatrice. Sono i versi «o santa Stella, il tuo splendor m'ha scorto, / Che illustra e scalda pur l'umane menti. / Dove il tuo lume scintillando appare» (vv. 3-5), allusione all'intervento celeste a sostegno dell'uomo nel corso della sua parabola terrena esposta agli assalti del peccato, metaforicamente inteso come «terribil procella, ov'altri è morto» (v. 7), mentre nei versi successivi si ha per contraltare: «anzi sovente affonda, / In mezzo l'onda – alma gravosa e carica» (vv. 12-13). La metafora dell'onda e del mare si inserisce, nella poesia sacra del Tasso, in un più vasto repertorio figurale di tempeste, flutti marini e lidi, emblemi delle vicissitudini a cui è esposta la vita dell'uomo, con l'implicita prospettiva di quiete che si dischiude al termine della stessa¹⁶. Si tratta di intermittenze in linea con una tradizione che vanta ascendenze agostiniane e platoniche, risolte in accensioni assidue, come l'immagine del porto, in stretta associazione a quella del pentimento, che esprime il commiato da una vita mondana e, al tempo stesso, il principio di una nuova esistenza nel raccoglimento della preghiera o nella solitudine fra le mura di un ricetto, spazio di quiete ma, innanzitutto, luogo di cessazione dei travagli. Ma oltre alle *Rime sacre*, i traslati del viaggio in mare e del porto concorrono anche alla tessitura delle *Rime encomiastiche*: ne è esempio, fra i tanti, il sonetto *Signor, ben può l'ardore e 'l gelo interno*¹⁷, al cardinale Luigi d'Este, dove il porto assume il significato di Cielo, approdo definitivo:

e, come nave in tempestoso verno
corre per aspro mare e tutta spalma,
pensa al suo porto ricondursi l'alma
e da battaglia al suo trionfo eterno. (vv. 5-8).

Oppure nel sonetto *Quasi ne l'oriente e ne l'aprile*¹⁸, dove nella prima quartina il Tasso così apostrofa l'anima:

per questo Egeo, che sì di scogli è pieno,
giungesti al queto porto, alma gentile (vv. 3-4).

La morte, secondo questa prospettiva, è intesa come luogo in cui si sedano e si ricompongono le sofferenze che segnano il cammino umano, avvertito dal Tasso, senza dubbio alla luce del suo

¹⁶ Sulla metafora delle onde e del viaggio per mare, in relazione alle *Rime sacre* del Tasso, mi permetto di rinviare ad ANGELO ALBERTO PIATTI, «*Su nel sereno de' lucenti giri*». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010, pp. 166-172.

¹⁷ TORQUATO TASSO, *Le rime*, in *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965, vol. I (5 voll.), n. 911, p. 833.

¹⁸ *Ibid.*, vol. I, n. 1211, pp. 1043-1044.

portato biografico, come «Egeo» (v. 3), e con una chiara reminiscenza oraziana dall'ode XXIX, dall'incipit *Tyrrhena regum progenies, tibi*: «tutum per Aegaeos tumultus / Aura feret geminusque Pollux» (vv. 63-64).

A un interessante confronto si prestano inoltre le strofe ottava e nona, presumibile fulcro della canzone «Ecco fra le tempeste e i fieri venti», dal momento che proprio in questi versi si condensano i temi portanti, rispettivamente quello encomiastico e quello sacro, come rivelano alcuni richiami teologici, tra cui le tessere «celesti cori» (v. 107) ma, soprattutto, «stellanti chiostrì» (v. 117), ricorrente nelle *Rime sacre*¹⁹, e presente anche nel *Mondo creato* e nelle *Lagrima della Beata Vergine* e nelle *Lagrima di Gesù Cristo*. Significato più pregnante racchiude poi la dittologia «eterna armonia» (v. 116), che introduce una concezione del cosmo secondo basi musicali, sulla scorta di una dottrina derivata dalla *Repubblica* di Platone e dai Padri della Chiesa d'Oriente, da Gregorio di Nissa (si pensi al dialogo *L'anima e la risurrezione*), a Gregorio Nazianzeno (è il caso dell'orazione XXVIII *De Theologia*), a Clemente Alessandrino, autore del *Protrettico*, o a Filone di Alessandria con la *Creazione del mondo*. Mentre il motivo dell'«eterna armonia», o «armonia cosmica», emblema della perfezione metafisica a cui concorrono le intelligenze angeliche, saldandosi, secondo un processo sincretico, con il pensiero neoplatonico di marca ficiniana, costituisce uno dei filoni di punta del petrarchismo di primo Cinquecento, che annovera tra le prove più memorabili la poesia del Guidiccioni.

Nella variegata gamma di tonalità del testo si staglia, per l'elaborata fattura, l'ottava strofa, medaglione a Gregorio XIV dalla dichiarata funzione celebrativa e risolto in un'apoteosi di linee solenni, tonalità enfatiche e cadenze retoriche che rendono ancora più preziosa l'orditura della canzone. Infatti, nel ritmo complessivo delle stanze, che si uniformano a un duplice movimento di scissione e ripetizione, e nella frammentazione del verso stesso, acuita da frequenti *enjambement*, oltre agli effetti sonori e agli stilemi della prosa sermocinale si coglie una prova del «parlar disgiunto», e cioè del parlare paratattico teorizzato dal Tasso nella lettera a Scipione Gonzaga del 1° ottobre 1575, «che si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole»²⁰.

Ma qui, in particolare, a far risuonare con maggiore vigore il vocativo *Gregorio* è il polisindeto del verso 102 «Gregorio e buono e grande e saggio e santo», *climax* aggettivale con valore laudativo

¹⁹ La formula «celesti cori» si ritrova nella *Gerusalemme Conquistata* (canto XII, ott. 44), nelle *Rime* (1536, v. 14; 1630, v. 7) – ma si considerino anche, sempre nelle *Rime*, le varianti «angelici cori» (1639, v. 8), e «celesti giri» (1634, v. 3; 1661, v. 1) – e nel *Mondo creato* (*Giorno Secondo*, v. 498; *Giorno Quarto*, vv. 684 e 1068) mentre nel *Giorno Secondo*, al v. 728 si ha «celesti spere». Ancora più assidua la ricorrenza di «Stellanti chiostrì», frequente nel *Mondo Creato* (e con ben quattro attestazioni nel *Giorno Sesto*), e presente nella *Conquistata*, nelle *Rime sacre* (1634, v. 51; 1649, v. 14; 1658, v. 10; 1701, v. 2), nelle *Lagrima della Beata Vergine* (ott. 5, v. 5), al verso conclusivo delle *Lagrima di Gesù Cristo* (ott. 20, v. 8), nel *Re Torrismondo* (v. 831), nella *Genealogia di Casa Gonzaga* (ott. 6, v. 3). Nel *Monte Oliveto* si registra invece la significativa variante «vie stellanti» (ott. 75, v. 8).

²⁰ TORQUATO TASSO, *Lettere*, cit., vol. I, n. 47, p. 115.

che da connotazioni squisitamente umane volge ad attributi più elevati, sulla funzione spirituale e l'aura di sacralità riconosciute alla figura del pontefice, così come l'implicito accostamento a Gregorio Magno, «qual vide antica Roma / Con la gran soma – già del manto grave» (vv. 103-104). Come ha analizzato Paolo Prodi²¹, la duplice natura di principe e pastore del pontefice, nella cui funzione spirituale sembrano cogliersi i lineamenti stessi della divinità, rappresenta, più che un tema ricorrente, un tratto costitutivo delle rime sacro-encomiastiche, formula che isola, all'interno delle *Rime sacre*, quel nucleo poetico ascrivibile quasi per intero ai soggiorni romani e napoletani del Tasso, più frequenti a partire dal 1591, e dove l'afflato religioso, sfumato a vantaggio di una dimensione moraleggiante, si trasforma in progetto di sostegno nei confronti della Chiesa e nella celebrazione di esponenti della Curia romana. Ne sono testimonianza alcune significative lettere e le rime in lode di prelati e pontefici, come, per esempio, la canzone *Come posso io spiegar dal basso ingegno* e il sonetto *Rinnovar l'opre antiche ond'ebbe il mondo*, a Sisto V, e i sonetti *Sì come 'l sol che ne riporta il giorno* e *Pietro, che in forme sì diverse e tante*, dedicati rispettivamente ai cardinali Cinzio e Pietro Aldobrandini.

In questa canzone anche il motivo del pentimento assume una valenza inusitata: dettato non tanto da scrupoli religiosi o da una particolare contingenza biografica, a cui dovrebbero seguire un'espressa condanna e una ferma volontà di rinuncia in vista di un definitivo ravvedimento, esso sembra piuttosto dipendere da una forma di inquietudine e di affanno legato al ripudio della poesia giovanile, in bilico tra idillio amoroso, sensibilità edonistica, tensione ed esaltazione eroica. È l'epoca dell'*Aminta*, della *Liberata*, ma soprattutto delle rime e dei madrigali che nel primo libro del *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata* erano stati definiti «scherzi» o frutti «acerbi», da contrapporre ai «poemi maturi»²² dell'ultima stagione, rivolta essenzialmente all'approfondimento degli interessi teologici e culminata nella concezione del *Mondo creato*. Ma un simile proposito penitenziale, al di fuori di una prospettiva pienamente religiosa, in quanto contrastato da un sentimento di sfiducia, si avvale, per paradosso, di richiami mitologici, che implicano il recupero di temi pagani e stilemi classici, a prima vista inconciliabili o quanto meno incongrui con un progetto di poesia che ambisce alle verità del sacro, e fonda ogni sua pretesa e legittimità sull'esegesi della Scrittura e sull'opera dei Padri della Chiesa. Mi riferisco alla metafora «Olimpo e Ossa» al verso 35, espressione di superbia e vanità, preceduta, nella seconda strofa, da un riferimento biblico alla

²¹ «Sino a Niccolò V la liturgia è ancora pastorale con la celebrazione della messa e la predicazione da parte del papa stesso come vescovo di Roma, poi lentamente e con una continuità impressionante la liturgia papale diviene sempre più solenne e rigida: il papa celebra solamente tre volte all'anno e non predica mai limitandosi ad assistere; il cerimoniale romano diviene sempre più una scienza occulta strettamente connessa con l'arcano del potere che nemmeno lo sforzo pastorale della riforma cattolica per la restaurazione pastorale riuscirà ad incrinare» (PAOLO PRODI, *Il sovrano pontefice, Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 99).

²² TORQUATO TASSO, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 12.

«superba torre», ossia la torre di Babele, atto di forza o, più semplicemente, forma di umana protervia. Tale richiamo fa assumere una prospettiva inedita alla Casa di Loreto, che dal confronto sembra trarre maggiore risalto, pur nella sua umiltà: è il tempio prezioso in cui si riverbera la gloria divina ma, al tempo stesso, secondo un accostamento ossimorico, è anche la sede di ‘pietosi affetti’, il «santo albergo» (v. 40) meta del pellegrino, ma soprattutto del poeta «grave di colpe e d’onte» (v. 21). La descrizione del santuario e del viaggio per raggiungerlo è resa con un duplice traslato secondo un procedimento retorico di metafore intrecciate e similitudini a catena frequente nella più tarda stagione compositiva del Tasso. Alla prima metafora del monte – la montagna benigna e pia su cui si erge Loreto, luogo di preghiera e pentimento contrapposto ai due monti mitologici, Olimpo e Ossa appunto, qui richiamati come termine di confronto negativo – si aggiunge un secondo traslato, che unisce, in stretto rapporto consequenziale, la casa di Nazareth con la torre di Babele, «superba torre» (v. 26). Senza dubbio la coppia Olimpo e Ossa, che sembra prefigurare un’atmosfera grave, di per sé non tragica ma pur sempre estranea a ogni progetto salvifico, e perciò densa di oscuri presagi, è il traslato più funzionale per il Tasso che riconosce il proprio errore: essersi lasciato traviare dai richiami di una poesia mondana²³, come testimoniano i versi «se con labbra ancora immonde / E di mele e d’assenzio infuse e sparse, / Di lodare il tuo nome indegno io sono» (vv. 118-120) – in stretta assonanza con l’invocazione alla Musa della *Liberata* – e di avere indugiato a lungo prima di iniziare il percorso poi sfociato nella «celestes conversazione» della celebre lettera al Costantini. Percorso che a partire dal 1585 avrebbe portato a concepire una nuova forma di poesia, totalmente dispiegata sul versante del sacro, come questa dedicata alla Vergine: «e prendi in grado le cangiate rime», si legge infatti al verso 109.

Anche il motivo del pellegrinaggio assume qui una prospettiva singolare: tema religioso di derivazione medievale, oltre a essere riconsacrato in epoca postridentina in funzione antiprotestante, si era imposto, notava Getto in anni lontani, «contro la civiltà rinascimentale [...] contro certa degenerata interpretazione profana, per cui Roma diventava non più la sospirata città irrorata dal sangue dei martiri [ma] soltanto la città gloriosa di classiche memorie, meta di appassionati sogni umanistici»²⁴.

La canzone *Ecco tra le tempeste e i fieri venti* si caratterizza dunque per la presenza di tratti eterogenei che contribuiscono, al pari di molte *Rime sacre*, alla sua natura incerta, in bilico tra più

²³ In proposito Giacomo Jori: «La stessa *Gerusalemme*, che Tasso volle riformare, sarebbe stata goduta non per il “vero” veicolato dalla favola verisimile ma per il *dulce* dei “molliti versi” e dell’intreccio; lo confermano le tante riscritture barocche, che fecero della *Liberata* un canovaccio e un repertorio di endecasillabi per variazioni romanzesche o dal palcoscenico. [...] anche godere del *dulce* della scrittura (e della gloria che ne deriva) significava volgere il proprio sguardo al creato e distoglierlo dal Creatore, il solo oggetto fonte di un infinito godimento» (GIACOMO JORI, *Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai «Dialoghi» al «Mondo creato»*, in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 395-410, p. 401).

²⁴ GIOVANNI GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1979³, p. 300.

polarità e segnata da una struttura retorica di antitesi e ossimori, che riverbera toni di eloquenza, come nei versi «Quanti diversi monti, e quale altezza / Di saper vano e di possanza inferma / Soglion pur invaghir i folli e gli empi» vv. 27-29), e con cadenze talvolta in aperto contrasto fra loro: si pensi, per esempio, alla concettosa metafora per cui Atlante invidia il monte di Loreto, nei versi «perch'Atlante gli invidii, avendo a scorno / Tuoi favolosi pregi, / Del Re de' regi – e l'umil tuo soggiorno» vv. 50-52). E dove la magnificenza mondana degli arredi del santuario («Quinci di ricchi doni intero splende, / E di spoglie ritolte a morte avara / Il tempio, e di trofei del vinto inferno», vv. 92-94) si contrappone all'umiltà celeste che tuttavia connota quel santo luogo («Questo è quel monte ch'onorar ti piacque / De le tue sacre mura / Vergine casta e pura», vv. 46-48). La lirica sfugge così a una definizione univoca e svela una singolare costruzione, che se da un lato la assimila alla poesia sacra, al tempo stesso la distoglie da un contesto propriamente religioso, e la obbliga a una condizione di provvisorietà, stretta su una linea di confine che contempla ortodossia di fede, come nell'invocazione alla Vergine, salutata ai versi 15-16 «Stella onde nacque la serena luce, / Luce di non creato e sommo Sole», e autobiografismo esasperato, evidente nelle parole «anima vaga al precipizio avvezza» (v. 30), oppure «vedi che fra' peccati egro rimango, / Qual destrier che si volve / ne l'alta polve – o nel tenace fango» (vv. 128-130). E dove il Tasso, abbandonata ormai ogni finzione poetica, sembra dar vita a un colloquio intimo col proprio io.