

VINCENZO CAPUTO

La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VINCENZO CAPUTO

La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini

L'intervento si pone l'obiettivo, in primo luogo, di analizzare la sintassi dialogica del 'Figino ovvero del fine della Pittura' di Gregorio Comanini (1591), puntando l'attenzione sull'ambientazione, i tempi e i personaggi in rapporto ad altri dialoghi d'arte del secondo Cinquecento (Lodovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio, Giorgio Vasari). Le voci dei personaggi, in questo caso, finiscono per assumere timbri e colori, i quali celano peculiari strategie narrative e determinate convinzioni teoriche. In secondo luogo si punta l'attenzione sul rapporto tra Gregorio Comanini e Torquato Tasso non solo in riferimento ai versi della 'Liberata', che il primo cita, ma anche in merito ai passi, nei quali l'autore del 'Figino' fa esplicito riferimento alla produzione dialogica del letterato sorrentino.

1. La voce del pittore e l'autore ritratto in assenza

Sono fortemente marcati, sul piano 'professionale', gli interlocutori del *Figino* di Gregorio Comanini (in Mantova, per Francesco Osanna, 1591)¹ con Ascanio Martinengo, a difesa delle ragioni cristiane («canonico regolare della Congregazione Lateranense, et allora abbate di S. Salvatore di Brescia»), Ambrogio Figino, a difesa di quelle artistiche («valoroso et esquisito pittore», 241), e – infine – Stefano Guazzo, a difesa di quelle letterarie («del cui stile cavaglieresco e della cui nobilissima letteratura ormai non vive alcuno [...] che non sia pienamente informato», 242). Il dialogo si costruisce attraverso una sorta di diegesi introduttiva, che serve a segnalare l'origine della conversazione e che cede poi presto il passo alla registrazione mimetica della conversazione tra i tre interlocutori («dopo l'essere adunque stati cheti per breve spazio di tempo, rompe il Martinengo il silenzio e diede principio al seguente ragionamento», 242) secondo un modello, il quale potremmo definire – sulla scia di Pignatti – 'ciceroniano'.² Ad accendere la discussione, che si immagina avvenuta nell'estate del 1590 a Milano in casa dell'infermo pittore Figino («correvano gli anni del fruttifero nascimento del figliuol di Dio secondo la carne cinquecento e novanta sopra il millensimo», 241), è la volontà di Martinengo e di Guazzo di conoscere personalmente quel pittore, noto per «fama», e di poter contemplare le sue opere, di cui ormai risuona il «grido chiarissimo» (241). I due, provenienti rispettivamente da Brescia e da Pavia, si ritrovano nello stesso giorno in casa di Figino, conoscendosi l'un l'altro non personalmente:

Ora sì come un medesimo desiderio aveva sospinto l'uno e l'altro fuori del proprio albergo, così una medesima fortuna condusse ambedue in un medesimo giorno et in un medesimo

¹ G. COMANINI, *Il Figino. Overo del fine della pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, III, Bari, Laterza, 1962, 237-379. A questa edizione faremo riferimento, inserendo direttamente di seguito alla relativa citazione il rispettivo numero di pagina. L'opera è ora consultabile *on line* grazie all'attività della 'Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storiche-artistiche' (fondatrice P. BAROCCHI, presidente D. LEVI, vicepresidente F. CAGLIOTI, segreteria M. NASTASI). Esiste una versione inglese del dialogo (G. COMANINI, *The Figino, or On the purpose of painting: art theory in the late Renaissance*, translated, with introduction and notes, by A. Doyle-Anderson and G. Maiorino, Toronto, University of Toronto Press, 2001) e una più recente in francese (G. COMANINI, *Figino ou de la finalité de la peinture*, trad. M.-F. Courriol, Paris, Hermann, 2014). Oltre al commento al testo della BAROCCHI (III, 516-599), segnaliamo per uno studio complessivo A. PUPILLO FERRARI BRAVO, *«Il Figino» del Comanini. Teoria della pittura della fine del '500*, Roma, Bulzoni, 1975.

² F. PIGNATTI, *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento. Giornate di studio (Amversa, 21-22 febbraio 1997)*, a cura di W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001, 115-140: 119-120.

punto a casa il detto Figino; il quale trovarono giacente in letto, ma però sorgente dall'infermità che per molti giorni oppresso l'avea. (p. 242)³

Da questa prima affermazione è già possibile ricavare qualche dato. La discussione sull'arte non è la diretta conseguenza della visione di manufatti artistici; anzi è la volontà di vedere arte, di cui si è ascoltata la fama, a determinare addirittura lo spostamento geografico verso Milano (e, in tal senso, «desiderio» è davvero termine significativo). La fama precede la visione secondo un modello inverso rispetto a quanto accade in altri dialoghi d'arte del secondo Cinquecento, dove è generalmente la visione (diretta o indiretta) a determinare la riflessione e il commento.

Basti, in tal senso, un riferimento alle opere di Lodovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio e Giorgio Vasari, le quali disegnano un preciso rapporto tra scrittura e immagini, letteratura e arte.⁴ Nel caso del *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557) di Dolce, la discussione sull'arte, soprattutto, di Michelangelo e Tiziano avviene tra due letterati (Pietro Aretino, appunto, e il grammatico toscano Fabrini). In rapporto alle immagini, descritte e discusse, il dialogo si configura come una conversazione postuma. La registrazione mimetica della discussione si apre, infatti, con un richiamo a un tempo precedente rispetto a tale discussione. Quindici giorni prima i due si erano ritrovati nella Chiesa di San Giovanni e Paolo per la solennità di San Pietro Martire («oggi fanno a punto quindici giorni [...] che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo [...]») ed erano rimasti estasiati dai dipinti in essa presenti di Tiziano e Bellini. Se non fossero stati distolti da una terza persona i due avrebbero sicuramente contemplato e discusso su quei dipinti («se non che ambedue fummo sviati da M. Antonio Anselmi»).⁶ In tal caso, dunque, la discussione non è strettamente legata alla visione delle immagini. La scrittura finisce, dunque, per fissare il momento (posteriore) della riflessione sulle pitture piuttosto che quello (immediato) della loro contemplazione. I dipinti generano la conversazione, ma in un tempo diverso, lontano, il quale dà al ragionamento in questione un sapore prettamente gnomico piuttosto che descrittivo. Nel *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie* di Gilio, edito nel 1564 insieme al dialogo sui cortigiani (in Camerino, per Antonio Gioioso, 1564), è un solo letterato a prendere parte alla discussione (Francesco Santi) mentre i restanti cinque interlocutori sono tutti dottori di legge (Vincenzo Peterlino, Troilo Mattioli, Silvio Gilio), di medicina (Pulidoro Saraceni) e uomini di chiesa (Ruggiero Coradini). In tal caso le parole dei dialoganti inerenti al *Giudizio* michelangiolesco possono anche non apparire sufficienti a fornire una esaustiva e comprensibile spiegazione (correttiva) del monumentale affresco. La 'parola' e l'immagine' si mostrano legate da un rapporto vischioso, che determina l'esigenza di un supporto figurativo. Questo supporto diviene fondamentale per legare la riflessione dialogica direttamente al dipinto che la determina. A Troilo, che lamenta la mancanza di un disegno per discutere del *Giudizio*, Francesco risponde che farà giungere nel luogo del loro ragionare un 'disegno in stampa' di quell'affresco («Benissimo dite [...] et io ne farò venire or ora un disegno in stampa, che l'ho attaccato al muro ne la camera sotto la colombara»).⁷ Solo dopo aver dispiegato il foglio rappresentante il *Giudizio* è

³ Per le indicazioni dei luoghi di partenza si veda l'*explicit* del dialogo: «MAR. Non m'incamminerò verso Brescia, che io non vi rivegga. / GUA. Né io similmente sarò di ritorno a Pavia, che prima non venga ad accommiatarmi da voi» (379).

⁴ Per tali aspetti sia consentito il rinvio a V. CAPUTO, «Dar spirto a' marmi, a i color fiato e vita». *Giorgio Vasari scrittore*, Milano, FrancoAngeli, 2015, part. 61-82.

⁵ L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte...*, I, 145.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. A. GILIO, *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie*, in *Trattati d'arte...*, II, 53.

dunque possibile «mostrar[e] di mano in mano i luoghi»⁸ dell'opera e accompagnare la 'discussione' con la 'visione'.⁹ È proprio questa visione delle immagini michelangiottesche a consentire un approfondimento della riflessione generale sul rapporto tra le scritture sacre e le storie dipinte. Qualche anno prima, rispetto alla pubblicazione del *Figino*, apparvero postumi, per volere di Giorgio Vasari il giovane, i *Ragionamenti* (Firenze, Giunti, 1588), elaborati dal Vasari maggiore tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta del XVI secolo. La visione dei dipinti, in questo caso, è 'in presa diretta' e, da tale visione immediata, scaturiscono le spiegazioni del personaggio Vasari, il quale racconta le immagini e i significati che si celano dietro di esse («arei caro un dì da voi, che l'avete fatte, sentire per ordine questa testura, che, secondo che io ho sentito ragionare al duca mio signore, egl'è uno stravagante componimento; e capricciosa e grande invenzione è in tutto questo lavoro», secondo l'invito del Medici al personaggio Vasari).¹⁰ La contemplazione genera la conversazione, la quale è destinata – attraverso la traduzione letteraria – a passare dallo stato liquido dell'oralità a quello solido della scrittura. La dinamica dialogica, inoltre, si costruisce in una specifica ambientazione, il fiorentino Palazzo Vecchio, il quale da elemento scenografico si carica di forti valenze simboliche: metafora del potere, esso va 'racconciato' e non ricostruito *ex novo* («perché ogni ingegno mediocre arebbe saputo di nuovo fare qualcosa e saria stato bene, ma il racconciar le cose guaste senza rovina, in questo consiste maggiore ingegno»).¹¹

Il riferimento ai dialoghi di Dolce, Gilio e Vasari e al loro sistema dei personaggi abilita, inoltre, una riflessione sulla 'voce' del pittore Figino all'interno dell'opera di Comanini. La discussione si incentra, nello specifico, sulla questione del fine della pittura, a partire proprio dalla riflessione sulla canzone di Comanini, con le ragioni del «diletto» difese da Stefano Guazzo e quelle dell'«utile» da Ascanio Martinengo. In tale contesto, precipuamente teorico, è chiaro che nel pittore Figino si insinui spesso il germe dell'incomprensione. Lo scontro verbale determina la necessità di un alto grado di tecnicismi retorico-lessicali, che minano alla base la comprensione del ragionamento. Si prenda il caso iniziale. Il personaggio Guazzo, dopo aver declamato ed elogiato la canzone di Comanini, sottolinea che essa è opinabile in uno specifico punto (il principio della nona e ultima stanza), quando Comanini sembra affidare come fine della pittura l'«utile» o il «giovevole». La risposta di Guazzo all'obiezione accondiscendente di Figino (la pittura deve avere come fine l'utile) crea appunto un problema di comprensione:

Desidero che mi parliate con alquanto più di chiarezza, esponendo che cosa intendiate per arte rassomigliatrice ovvero imitante. (248)

Le affermazioni di Guazzo, che aveva sostenuto il fine dilettevole di tutte le arti imitanti, non sono infatti comprese del tutto, costringendo l'interlocutore a dover chiedere un supplemento argomentativo. Seguendo l'autorità di Platone (*Repubblica*, X, 595) o, meglio, 'vulgando' Platone tramite l'opera di Jacopo Mazzoni,¹² Guazzo divide le arti in tre diverse tipologie («usanti»,

⁸ Ivi, II, 55.

⁹ Ivi, II, 54 e 58.

¹⁰ G. VASARI, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio*, édition bilingue, introduction, traduction et notes de R. Le Mollé, texte établi par D. Canfora, Paris, Les Belles Lettres, 2007, 5.

¹¹ Ivi, 8. Per il parallelismo tra il potere di Cosimo e il luogo di tale potere, l'antico Palazzo dei Priori, cfr. P. BAROCCHI, *Il Vasari pittore*, «Rinascimento», VII (1956), 2, 194-217: 201.

¹² Si veda il *Commento* di P. BAROCCHI a tale riferimento: «ma il Comanini si limita a riassumere ed a vulgare, con qualche variante, il Mazzoni, che egli stesso cita a pagina 251, alla fine della disquisizione» (520-521, nota 3).

«operanti», «imitanti») e procede, in maniera dettagliata, alla spiegazione dei significati di tali arti. È una spiegazione precisa, di fronte alla quale il personaggio Figino è di nuovo costretto a esclamare:

Io non intendo questo passo compiutamente. Vorrei che voi lo mi dichiaraste con più limpidezza di sentimento. (249)

È certamente espediente retorico, il quale consente all'autore precisazioni e specificazioni utili alla comprensione del ragionamento; non è un caso, però, che il rischio di questa strumentale incomprendimento sia attribuito alla figura dell'artista. Nella prima parte del dialogo la voce del pittore è flebile. Nell'opera sul fine della pittura il pittore, paradossalmente, finisce per non avere voce o, meglio, parla da 'discente' nei confronti dei 'docenti' Guazzo e Martinengo. Non stupisce, da tale prospettiva, che i primi riferimenti a opere artistiche possano essere fatti da questi ultimi senza un reale coinvolgimento di Figino. Nella citata canzone di Comanini *Langue l'insubre Apelle*, ad esempio, Guazzo ricorda come si indichi il dipinto raffigurante la «Vergine che preme il serpente col piede», ricavato dalle parole della Genesi (*Ipsa conteret caput tuum*), e che, secondo le solide gerarchie tra riflessione e visione, «forse è questa che io qui veggio alla parete appoggiata» (248, nostro il corsivo).¹³ Allo stesso modo è sempre Guazzo a identificare un dipinto presente in casa Figino con il ritratto del monsignor Panigarola («Questa pittura, che io veggio appesa a questa parete, non è il ritratto di Monsignore Panigarola?», 254), che ha ispirato un madrigale di Comanini declamato a memoria da Martinengo.¹⁴ Si accende, a questo punto, una riflessione, nella quale Figino – autore del ritratto – è completamente assente. Sono casi specifici, in cui l'uomo di lettere e l'uomo di chiesa sono abilitati a parlare d'arte, quasi rendendo esornativo il supporto figurativo, davanti ai loro occhi. La discussione è prettamente teorica (si considerino, in tal senso, i riferimenti bibliografici segnalati all'interno del dialogo) e, in questa sezione, può anche non necessitare di tecnicismi efrastici o di un particolare lessico pittorico, il quale chiamerebbe inevitabilmente in causa il personaggio Figino.

Sia consentito, in tal senso, un ultimo riferimento ai menzionati *Ragionamenti* di Giorgio Vasari. Rispetto al *Figino* di Comanini ma anche agli altri dialoghi d'arte già citati (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* di Lodovico Dolce e *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie* di Giovanni Andrea Gilio), ci troviamo in tal caso di fronte alla preminenza assoluta della voce dell'artista in rapporto all'interlocutore, il principe (al tempo della scrittura) Francesco dei Medici. Va sicuramente rimarcato, in questo senso, il carattere – ci sia consentito l'eccesso – decisamente 'politico' del messaggio vasariano. La scelta mimetica nei *Ragionamenti* evita introduzione e connessione, per porre uno di fronte all'altro due interlocutori fortemente identificati sul piano storico. L'uomo di pennelli, da un lato, e l'uomo di stato, dall'altro; l'arte, in primo luogo, e la politica, in secondo. In confronto alla tradizione precedente e successiva qui la seconda (la politica) finisce per essere fortemente subordinata alla prima (l'arte) e non viceversa. Nel corso della conversazione (ma sarebbe meglio dire del 'biloquio'), che si immagina protratta per ben tre giorni segnati da una forte calura, il personaggio Vasari fa da docente e cicerone al discente e giovane Francesco (e anche questa è precisazione non del tutto neutra per comprendere le motivazioni del carattere incompiuto

¹³ Probabilmente la *Madonna della serpe* nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Milano (518, nota 1 di pagina 246).

¹⁴ Sul vescovo e predicatore Francesco Panigarola (1548-94), con riferimento a Tasso, cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, 75-78. Si vedano in generale, più recentemente, i contributi presenti in *Francesco Panigarola. Predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ghia e F. Meroi, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2013.

e della mancata pubblicazione in vita dell'opera).¹⁵ È evidente, su questa scia, la distonia tra i tempi di pubblicazione, durante i quali la riproposizione del testo ha una valenza 'promozionale' da parte del giovane Vasari nei confronti del dedicatario Ferdinando dei Medici, e i tempi di stesura, durante i quali Francesco è principe destinato a prendere il potere e inevitabilmente a scuotere l'ambiente culturale cosmiano, di cui Vasari è protagonista. Se si considera questa discrepanza, la voce del pittore assume una valenza ancora maggiore rispetto a quella che, tramite una semplice lettura, si potrebbe a essa affidare («il quale [palagio vecchio], se Dio concede la vita lunga al duca Cosimo et a me, ho speranza che [...] in pochi anni se ne vedrà il fine; se no, ne lasceremo la cura a Vostra Eccellenza», per restare alla valenza simbolica dei lavori di ristrutturazione di Palazzo Vecchio).¹⁶ È una voce, quella del personaggio Vasari, che sa tutto; all'interlocutore non restano, per lo più, che monosillabici spazi di pretestuosi collegamenti tra parti. Narra le immagini dei dipinti analizzati; svela i significati arcani che quei dipinti celano; contestualizza episodi della storia fiorentina in essi immortalati.

Nel *Figino* – lo ripetiamo – la voce del personaggio pittore tarda, invece, a farsi sentire. È soltanto con il vero protagonista di tale dialogo che questa voce può finalmente divenire 'grossa'. Nel momento in cui la discussione si incentra sui concetti di 'capriccio' e 'invenzione', 'abuso' e 'norma', egli può citare Giuseppe Arcimboldi (ancora in vita al tempo della pubblicazione) e, in particolar modo, «una Flora» del 1588 e «un Vertunno» (identificato con *Ridolfo II in veste di Vertunno*) del 1591.¹⁷ Per spiegare il dipinto, però, le immagini hanno nuovamente bisogno della poesia:

Ma se fra tanto volete qualche gusto di questi due quadri, stendete il braccio e pigliate quei fogli, che voi vedete piegati su quella tavola; ché potrete leggere un madrigale composto dal Comanini sopra Flora, et un'altra nuova sorte di poema pur del medesimo, nel quale egli fa che Vertunno, descrivendo la pittura si sé stesso, discopre l'arte di questo valente pittore e manifesta alcuni secreti di molta importanza. (257)

Il passo appare estremamente significativo. Guazzo, il letterato, si mostra curioso di vedere le opere dell'Arcimboldi e Figino, il pittore, non trova altra soluzione che consentire la lettura di un madrigale del Comanini. Si affida così alla poesia il compito di spiegare le immagini, le quali le voci dei dialoganti potranno poi ulteriormente approfondire, soprattutto sul piano teorico.

Nell'estate del 1590 si incontrano, quindi, a casa di Figino interlocutori, che – a voler semplificare – rappresentano personificazioni di precise 'professionalità' (teologia, letteratura e arte), le quali *ab origine* sono pronte a scontrarsi sul piano della teoria più che su quello della pratica pittorica. Non è un caso che, al loro arrivo, Martinengo e Guazzo sorprendano Figino a piegare e riporre «sotto il capezzale una certa scrittura che egli leggeva» (242). Figino si configura subito come un artista, che può indossare anche i panni del 'lettore'. Non è tutto. I due ricordano, sulla scia di una «scolastica e vulgata erudizione» (Platone, Aristotele, Averroè, Galeno),¹⁸ che la lettura

¹⁵ Cfr. V. CAPUTO, «*Dar spirto a' marmi, a i color fiato e vita*»..., part. 39-60, alle quali rinviamo anche per gli approfondimenti bibliografici.

¹⁶ G. VASARI, *Ragionamenti*..., 12.

¹⁷ Per i dipinti menzionati rinviamo al *Commento* di P. BAROCCHI (529, nota 2). L'Arcimboldi morì a Milano nel 1593 (cfr. la voce di E. POLOVEDO in *Dizionario biografico degli italiani*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, s.v.). Sull'Arcimboldi in relazione all'ambiente culturale milanese cfr. G. BERRA, *L'Arcimboldo «c'huom forma d'ogni cosa»: capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. Catalogo della mostra*, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, 288.

¹⁸ Per la cit. si veda il *Commento* di P. BAROCCHI (517, nota 1 di pagina 243).

danneggia il cervello di chi è malato e la risposta del personaggio Figino trasforma il dialogo in una sorta di traduzione scritta di una foto di gruppo, nella quale troneggia, oltre ai tre personaggi immortalati, un fondamentale quarto personaggio *in absentia*:

Non era la mia lettura di cosa che lunga fosse, né che apportasse fatica alla mente, ma più tosto conforto e diletto: poiché io leggeva una canzone del Comanini, la quale egli m'aveva mandata poco innanzi che voi, con tanta mia buona venuta, arrivaste. (243)

Non vogliamo insistere su elementi già evidenziati sul piano bibliografico.¹⁹ Ci preme soltanto sottolineare come, all'interno del dialogo, l'autore Comanini aleggi come mancato quarto personaggio. Il gioco di rimandi autoreferenziali all'interno del genere dialogico è caratteristica non nuova (e nella citata opera di Vasari assume forme significative con il personaggio-pittore, *princeps sermonis*, coincidente con l'autore Giorgio Vasari); in tal caso, però, il riferimento a se stesso assume una valenza specifica, dal momento che la voce di Comanini finisce per configurarsi come una sorta di collante per figure tra loro sconosciute («Deh sì, Figino, poiché il Comanini è commune amico di tutti noi», 243).²⁰ Il dialogo si trasforma, così, in un dipinto, il cui autore si ritrae in disparte con gli occhi rivolti allo spettatore-lettore, invitandolo a partecipare allo spettacolo della conversazione-pittura.

2. 'Alterare le parti non essenziali'. Ancora su Comanini e Tasso

Non è un caso che il nome del Comanini, assente nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso editi soltanto nel 1587 insieme alle 'lettere poetiche' (in Venetia, ad istanza di Giulio Vassalini libraro a Ferrara, 1587),²¹ sia esplicitamente indicato nei successivi *Discorsi del poema eroico*, pubblicati a Napoli nel 1594 (presso la stamperia dello Stigliola). Nel libro II, infatti, Tasso svolge una riflessione sulla questione tripla, in rapporto al poema eroico, della «materia», della «forma» e degli «ornamenti» da scegliere per la scrittura di tale poema. Per quanto riguarda il primo aspetto (la «materia», detta anche «argomento»), si sottolinea in modo esplicito che tale argomento va ricavato dalla storia. L'argomentazione, che si dispiega attraverso molteplici riferimenti bibliografici, ha – nella sostanza – una valenza polemica nei confronti, tra gli altri, di Francesco Robertello, Alessandro Piccolomini e, soprattutto, Jacopo Mazzoni (principale punto di riferimento per il Comanini).

È un capitolo, quello dei rapporti tra Tasso e Mazzoni, sul quale esiste una ricca bibliografia e sul quale torniamo soltanto – per dir così – in 'funzione comaniniana'.²² Fu pubblicata nel 1587 (in

¹⁹ Si veda, tra gli altri, il recente lavoro di A. ROSSI, «Perpetuum mobile»: Comanini e Arcimboldi dal Figino alla *Mistica Theologia*, «Arte lombarda», LXI (2015), 1-2, 77-88.

²⁰ Al letterato Guazzo spetta ovviamente la lettura della canzone di Comanini, nella quale si elogia l'operato di Figino (*Langue l'insubre Apelle*): «Avete sentito, o Figino, con quanta maestà la canzone ci è stata letta dal Guazzo?» (247). Il gioco di rimandi e richiami all'autore dell'opera come personaggio assente ritorna più volte all'interno dello scritto.

²¹ Per i *Discorsi*, i primi dell'arte poetica e i secondi del poema eroico, citiamo dall'edizione di L. Poma (Bari, Laterza, 1967). Per le *Lettere poetiche* si veda, invece, l'edizione curata da C. Molinari (Parma, Guanda, 1995).

²² Segnaliamo, tra gli altri, i seguenti contributi: il commento P. Barocchi al Figino di Comanini, in *Trattati d'arte...*, III, 516-599; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» nell'arte del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, 100-117; G. BALDASSARRI, *L'Apologia del Tasso e la «maniera platonica»*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni, IV, Roma, Bulzoni, 1977, 223-251; C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, 231-270; E. ARDISSINO, «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, 79-102; P. CASTELLI, «Ali bianche vesti»: la demonologia nel manierismo tassiano, in *Torquato*

Cesena, appresso Bartolomeo Raverii) la prima parte del *Della difesa della Comedia di Dante* in tre libri (gli altri uscirono postumi nel secolo successivo), sulla quale Tasso meditò al fine di revisionare nell'estate del 1587 i propri *Discorsi del poema eroico* (l'esemplare postillato da Tasso «esclusivamente [per] le pagine teoriche che aprono l'opera» è stato analizzato da Emilio Russo).²³ Comanini segue, sul piano teorico, la *Difesa* per distinguere l'imitazione nelle due grandi categorie di 'fantastica' e 'icastica' e, infatti, sia il primo (Comanini) che il secondo (Mazzoni) saranno citati da Tasso in un brano, che serve a mostrare disappunto sulla loro teoria. Nel precisare che i poeti sono imitatori e, per i generi alti dell'epica e della tragedia, essi devono essere imitatori del vero, Tasso si sofferma più precisamente sul concetto di verosimile, al quale il poeta deve mirare. Le novità, che allietano il lettore, vanno ricercate non sul piano dell'argomento ma su quello delle modalità («bel nodo») di trattazione di quell'argomento:

E in questo medesimo errore, s'io non m'inganno, è il signor Iacomo Mazzone, de le cui opere ho a pena veduta alcuna parte, ma dappoi ch'io ebbi scritte le cose antecedenti e alcune de le seguenti in questo libro e gli altri libri che seguono; talch'io sono stato costretto d'aggiungerne alcune altre per confermar la mia opinione.²⁴

È una questione non di secondo piano, dal momento che finisce per coinvolgere il legame tra finzione e verità storica, il quale Mazzoni salda a favore del primo polo mentre Tasso indirizza a favore del secondo. Seguendo il *Sofista* di Platone, l'autore della *Difesa di Dante* ipotizza l'esistenza di un'arte 'fantastica', per la quale le immagini prodotte non sono legate a corrispettive immagini naturali, e un'arte 'icastica', la quale invece è aderente alla cose presenti in natura e muove da esse. È contro questa definizione, in 'chiave sofistica', che si scaglia apertamente Tasso nei *Discorsi del poema eroico*:

Dunque il poeta facitor de l'imagini non è fantastico imitatore, come parve al Mazzone, e dopo lui a don Gregorio Comanini, canonico regolare, benché l'uno sia fornito di gran dottrina, l'altro di grande eloquenza, anzi ambedue dotati d'ambedue, e miei amici parimenti.²⁵

In realtà – è bene ribadirlo – Comanini, accomunato da Tasso *sic et simpliciter* a Mazzoni, propone soluzioni lievemente diverse rispetto al modello, dando una specificità alla figura dell'artista.²⁶ Anche nel corso del dialogo inscenato nel *Figino* si distinguono, infatti, due diverse tipologie di imitazione: l'«icastica», ovvero l'imitazione di ciò che esiste in natura, e la «fantastica», ovvero l'imitazione di ciò che è creato nell'intelletto dell'imitante. Si prenda, però, il caso discusso in maniera specifica, nel momento in cui – di fronte alla precedentemente citata distinzione – il personaggio Figino si chiede come vada considerata l'imitazione in pittura o letteratura di angeli e demoni, la quale da un lato potrebbe essere valutata come 'icastica' (angeli e demoni esistono

Tasso e l'università, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, 389-410 e E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, 159-232: 178-199.

²³ Ivi, 181-199: 182 (la cinquecentina è presente presso la Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III' con segnatura S.Q. XXXI C 105: per tali aspetti si veda, ancora, E. RUSSO, *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a Jacopo Mazzoni*, «La cultura», xxxviii (2000), 279-318: 282-283). Sulla *Difesa* si veda, inoltre, C. GIGANTE, *Leonardo Salviati e Jacopo Mazzoni in difesa di Dante*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca: Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2003, 9-45: 26-25.

²⁴ T. TASSO, *Discorsi...*, 86.

²⁵ Ivi, 90.

²⁶ Cfr. C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento...*, 102 e sgg., P. CASTELLI, «*Ali bianche vesti*»: la demonologia nel manierismo tassiano, in *Torquato Tasso e l'università...*, 389-410, E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte...*, 184, nota 112.

davvero) e dall'altro invece potrebbe rientrare nella tipologia 'fantastica' (non sono corporei) (275). Non è un caso che il personaggio Guazzo, per sostenere la tesi dell'icasticità di tali imitazioni (gli spiriti evocati hanno sembianze corporee) adduca come primo esempio proprio la *Gerusalemme liberata* di Tasso e, in particolar modo, le famose ottave dell'apparizione dell'arcangelo Gabriele al capitano Goffredo di Buglione (I, 13-18) con l'angelo che «umane membra, aspetto uman si finse». È una citazione che abilita un altro cavillo ragionativo, per discutere il quale la bibliografia si fa più ampia attraverso richiami alla letteratura cristiana (Girolamo, i padri della chiesa, Atanasio) e a quella contemporanea (il citato Torquato Tasso e Girolamo Vida) con risvolto descrittivo relativo a un dipinto dello stesso Figino (*L'arcangelo Michele che scaccia Lucifero*, Cappella del Collegio dei Dottori, Bergamo, 1588-1590).²⁷ Figino, nel dipingere il demonio e l'angelo, ha aggiunto alcuni elementi non proprio ortodossi sul piano della riproduzione, i quali però hanno reso le due figure 'verisimili'. Nonostante tali deviazioni, la pittura in questi casi continua a essere icastica. Lo sottolinea con forza il personaggio Guazzo, il quale punta la propria attenzione sulle potenzialità di quella che potrebbe definirsi 'licenza dell'imitare'. Al tempo del re Davide – dichiara il personaggio Martinengo – era possibile vedere, tra cielo e terra, un angelo che con la spada nella destra uccideva la povera gente per mezzo di una pestilenza, al fine di castigare il re peccatore Saul (277). Questa battaglia celeste è stata combattuta con armi invisibili, le quali possono essere imitate soltanto con «la similitudine delle nostre» (ovvero riproducendo angeli armati). Tale «similitudine» è considerata in maniera del tutto positiva e non risulta un'alterazione. Esiste uno spazio di libertà, grazie al quale è possibile mutare, senza trasformarle totalmente, le immagini da riprodurre:

Oltra che, pur che non si falseggi un'istoria approvata nelle essenziali sue parti (ché questo credo io che neanche si debba concedere al poeta, se vuol trattenersi ne' termini del verisimile; il che non facendo, farebbe gran fallo), *l'alterarla nelle parti non essenziali non è vietato all'arte imitante*, anzi, il fingere alcune cose e toglierne ovvero aggiungerne alcune altre e frammetterne alcune di propria invenzione, è degno di lode; e nondimeno l'imitatore sarà principalmente icastico, benché, quanto all'alterazion fatta, si potrebbe ancora appellar fantastico. (277, nostro il corsivo)

All'artista è concesso, quindi, un grado di libertà, il quale va misurato in base a strumentali e precipue finalità. Nell'imitare è possibile per il soggetto di tale imitazione inserire, all'interno di essa, elementi non strettamente aderenti al modello (naturale o bibliografico), nel momento in cui le licenze rendono maggiormente verosimile l'oggetto imitato e maggiormente intellegibile al pubblico l'essenza dell'immagine riprodotta. L'esempio pittorico di Guazzo, a sostegno di tale tesi, risulta avere una valenza pienamente nobilitante, dal momento che lo stesso Raffaello può essere definitivo 'pittore icastico', nonostante nel suo *Incendio di Borgo* (Stanza dell'Incendio di Borgo, Città del Vaticano, 1514) abbia riprodotto alcune «cose inventate» (e ci si sofferma sul giovane che salva un vecchio, portandolo sulle spalle, preceduto da un bambino e seguito da un'anziana donna):

non è però che quel gran pittore in quell'opera non abbia fatto imitazione icastica et imitatore icastico dir non si debba. (277)

Insomma, in pittura, il primato è da assegnare alla dimensione 'icastica', la quale si traduce nella convinzione che l'arte debba, nella sostanza, imitare la natura. È ovvio che, su tale assunto di

²⁷ E – aggiungiamo noi – tale ampiezza e ricchezza bibliografica rischia, anche in questo caso, di rendere il discorso, per lo più di Guazzo e Martinengo, difficilmente comprensibile per il (meno edotto) pittore Figino: «Voi, Guazzo, dite alcune cose – dichiara Martinengo –, le quali io non so come dal Figino vi saranno fatte buone. Perciò io non credo che egli troppo bene intenda [...]» (279-280).

partenza, possano poggiarsi anche minime infrazioni le quali, stando al lessico di Comanini, si definiscono «capricci» o «invenzioni». Il ‘principio icastico’, in arte, può subire lievi deroghe, che però non trasformano i «capricci» in «bizzarrie» o, secondo un altro termine fortemente significativo nella trattatistica d’arte di quegli anni, in «abusi».²⁸ Risulta ovvio che, in questo senso, le precisazioni teoriche del Comanini, filtrate attraverso le peculiari potenzialità del genere dialogico, servano strumentalmente ad accompagnare la riflessione sulla pratica pittorica del protagonista dell’opera, Giuseppe Arcimboldi, il cui nome entra per la prima volta nella chiacchierata proprio in merito alla difficoltà di definire la tipologia imitativa da lui utilizzata («Vogliamo noi dire che egli in queste due opere sia stato artefice di fantastica imitazione?», 257).²⁹

Nel *Figino* di Gregorio Comanini non c’è, però, soltanto ‘questo’ Tasso. Oltre al riferimento alla lezione sul sonetto di Della Casa (362),³⁰ il dialogo disegna una fitta trama intertestuale con al centro la *Gerusalemme liberata*, più volte indicata anche con precisazioni importanti sul piano del rapporto tra letteratura e pittura.³¹ Tra i frequentissimi richiami al letterato sorrentino interessa, in questa sede, il riferimento alla produzione dialogica e, in particolar modo, la citazione che il personaggio Stefano Guazzo fa del tassiano «Dialogo del Giuoco». È una citazione che si innesta nel discorso generale inerente al concetto di imitazione, all’interno del quale si fa ancora riferimento alla figura di Mazzoni e, nello specifico, al gioco degli scacchi. Nel secondo libro della sua *Difesa* Mazzoni ha sostenuto che non può essere né Palamede né alcun altro guerriero greco dei tempi troiani ad aver inventato tale gioco, dal momento che al tempo di Omero i «diofanti», rappresentati negli scacchi dai «rocchi», non erano conosciuti.³² A questo punto si sottolinea la tesi tassiana:

Ma ’l Tasso nel Dialogo del Giuoco, quantunque confessi che nel tempo delle troiane ruine i Greci non avessero alcuna notizia di questi animali, dice nondimeno che ad ogni modo potrebbe essere che questo guerriero ne fosse stato inventore, ma che, in vece de’ liofanti, che ora s’adoperano negli scacchi, esso adoperasse i carri falcati, e che altri dopo lui abbia poscia introdotto l’uso de’ liofanti in iscambio di questi carri. (281)

²⁸ Su tali aspetti, in merito al *Dialogo* di Giovanni Andrea Gilio e al trattato di Gabriele Paleotti, sia consentito il rinvio a V. CAPUTO, *Gli ‘abusi’ dei pittori e la ‘norma’ dei trattatisti: Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti*, «Studi rinascimentali», VI (2008), 99-110.

²⁹ Sulla moltiplicazione di specificazioni attenuative, rispetto alla contrapposizione di ‘icastico’ e ‘fantastico’, e sul ruolo centrale di Arcimboldi cfr. E. SPINA BARELLI, *Il C. ovvero il fine della pittura*, in *Teorici e scrittori d’arte tra Manierismo e Barocco*, Milano, Vita e Pensiero, 1966, 12-33.

³⁰ Si veda la lirica *Questa vita mortal* di Della Casa (per la quale cfr. G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno Ed., 1978, n. 64), che Tasso commentò in una seduta dell’Accademia Ferrarese, «non prima del 1568», e che fu pubblicata soltanto nel 1585 (cfr. C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Ed., 2007, 91).

³¹ «si come veggiamo aver fatto il Tasso nel suo poema, nel quale volendo egli raccontare la ricuperazione di Gierusalemme, incominciò dal capitano del Buglione e seguì ordinatamente tutta l’impresa, e sì come avanti lui fece l’istesso Virgilio, mentre diede principio alla narrazione degli errori d’Enea dall’odio della dea Giunone verso i Troiani, e quindi gli andò spiegando per dritto filo, il qual non fu rotto dal racconto della presura et incendio d’Ilio, che fece il detto Enea a Didone, perciocché tutto quello fu episodio e non parte principal della favola, come ancora presso ad Omero fu tutto il ragionamento d’Ulisse alla mensa del re Alcino. Talché un medesimo conosciamo esser l’ordine del pittore con l’ordine del poeta».

³² Cfr. J. MAZZONI, *Della difesa della Comedia di Dante. Distinta in sette libri. Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di m. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell’arte poetica, e di molt’altre cose pertinenti alla philosophia, & alle belle lettere. ... Parte prima. Che contiene li primi tre libri*, in Cesena, appresso Bartolomeo Rauerij, 1587, 251-253: 253: «Soggiungo ultimamente, che li Rocchi, li quali (come si è detto) rappresentano i Lionphanti in guerra, ci mostrano assai chiaramente, che quel gioco non fu ritrovato, né da’ Proci, né da Palamede, né da altro Greco, essendo che (come si è mostrato di sopra coll’autorità di Pausania) fossero i Lionphanti incogniti alla Grecia fin al tempo d’Homero».

Non importa al Comanini individuare chi sia realmente l'inventore di questo gioco; importa, invece, ribadire che il gioco rappresenta un'«immagine» o «imitazione» della guerra e sciogliere i simboli nascosti dietro gli oggetti dello scacchiere (con citazione da Marco Girolamo Vida). In questa ricostruzione Comanini mostra di avere una conoscenza diretta dei dialoghi di Tasso.³³ La citazione generica dell'opera sul gioco non ci consente, in realtà, di determinare con precisione se egli si riferisca alla prima versione di tale dialogo, intitolata il *Romeo* (con protagonisti Annibale Pocaterra e Margherita Bentivoglio), o all'altra versione, su cui Tasso tornò più volte, intitolata il *Gonzaga secondo* (con protagonisti i citati Annibale Pocaterra, Margherita Bentivoglio e l'aggiunta di Giulio Cesare Gonzaga).³⁴ In particolar modo il *Gonzaga secondo ovvero del giuoco* del Tasso, che nella prima versione del 1581 era appunto intitolato *Il Romeo* (edito lo stesso anno nella *Parte Prima* delle *Rime*, in Vinegia, Aldo Manunzio il giovane), fu pubblicato nel 1582 (ivi, appresso Bernardo Giunti, e fratelli) e revisionato poi nel 1587.³⁵ Sia nel *Romeo* («vediamo che l'immagine d'uno essercito ordinato volle ne gli scacchi rappresentarci»)³⁶ che nel *Gonzaga secondo* («pare ch'anch'esso sia imitazione; perciochè l'ordine de l'esercito in alcun modo ci rappresenta»)³⁷ si dedica un interesse specifico al gioco degli scacchi proprio nell'ottica della sua valenza 'simbolica'.³⁸ In realtà il riferimento di Comanini ai «carrì falcati» fa ipotizzare l'uso da parte di quest'ultimo della prima versione, dove tale indicazione è presente, piuttosto che della seconda, dove – pur facendo riferimento ai «rocchi» in luogo degli elefanti – Tasso non cita esplicitamente tali «carrì falcati».³⁹ Il letterato sorrentino ipotizza che il gioco, così come è strutturato all'altezza del secondo Cinquecento, sia stato diverso al tempo di Palamede, che egli continua a considerare l'inventore (e ai «rocchi» e agli «elefanti» si affianca qui il ragionamento sui «carrì»):

Parte per questa cagione e parte perch'io veggo nel giuoco de gli scacchi i rocchi, che ci rappresentano l'uso de gli elefanti, vengo in opinione che 'l giuoco non s'usi a punto ora tale quale da Palamede fu ritrovato, ma ch'in alcune cose da' posteri sia stato variato, percioché gli elefanti non erano a' tempi de' Troiani adoperati in guerra [...]; ma forse in vece d'elefanti su lo

³³ Nel *Commento* di P. BAROCCHI, oltre agli autori indicati, si segnala anche l'interesse di Gilio per il gioco degli scacchi e per altri indicati da Comanini (si vedano, anche per un confronto sul piano dei contenuti con il dialogo tassiano, 541-547).

³⁴ Utile ricordare che Giulio Cesare Gonzaga (1552/1553-1609), appartenente al ramo cadetto dei Sabbioneta e Bozzolo, fu educato alla corte imperiale di Massimiliano II e servì come paggio d'onore il futuro Rodolfo II. Sia l'uno che l'altro rappresentano figure fondamentali nel percorso artistico proprio dell'Arcimboldi (cfr. R. TAMALIO, *Gonzaga, Giulio Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, s.v.). Al ramo principale della famiglia Gonzaga era legato lo stesso Comanini, autore – tra le altre opere – di una *Orazione in morte di Guglielmo Gonzaga* (Mantova, Osanna, 1587): M. COCCIA, *Comanini, Gregorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, s.v. (con analisi del *Figino*).

³⁵ Per le fasi redazionali cfr. l'introduzione di E. RAIMONDI, in T. TASSO, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, I, Firenze, Sansoni, 1958, 35-37, 123-131 e C. GIGANTE, *Tasso...*, 227.

³⁶ T. TASSO, *Il Romeo ovvero del giuoco*, in ID., *Dialoghi...*, III, 507-524: 511.

³⁷ Ivi, II, t. 1, 449-498: 466.

³⁸ Il *Gonzaga* è indirizzato ad Alessandro Pocaterra. Per Alessandro e Annibale Pocaterra rinviamo a S. PRANDI, «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Antenore Ed., 2014, 100-143: 102, nota 8 e 9.

³⁹ La distonia tra la 'nostra' lettura dei dialoghi, legata alla benemerita edizione critica di Raimondi, e la fortuna della loro tradizione a stampa, spesso frutto di operazioni editoriali non avallate dall'autore, ha spinto S. Prandi e C. Ossola ad approntare un progetto di edizione 'storica' di tali dialoghi: C. OSSOLA, S. PRANDI, *Per un'edizione storica dei Dialoghi del Tasso*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia, Atti del convegno (Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996)*, a cura di M. Masoero, Torino, Scriptorium, 1997, 243-256. Si vedano anche le puntualizzazioni di C. GIGANTE, *Contributo alla storia e al testo del Messaggero. Il manoscritto autografo di Coligny*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca...*, 118-155: 130-137.

scacchiere di Palamede dovevano essere i carri falcati, su' quali leggiamo in Omero e in Vergilio che gli eroi combattevano, non ancora falcati, perciocché l'uso del falcar i carri è più moderno.⁴⁰

Inutile insistere sugli scacchi e sul discorso di Tasso, che punta l'attenzione in generale sulla questione del gioco in rapporto alla sua dimensione imitativa («vorrei che non del giuoco de gli scacchi o d'altro in particolare, ma del giuoco in universale mi ragionaste», per citare ancora il *Romeo*).⁴¹ Interessa piuttosto ribadire come il riferimento di Comanini all'opera sul gioco rappresenti, soprattutto, una preziosa testimonianza della fortuna legata alla produzione dialogica di Tasso, la quale negli stessi anni era al centro delle riflessioni di letterati come, a voler fare un nome fortemente significativo, Bernardino Baldi. L'Urbinate pubblicò nel 1590 una silloge delle sue opere (*Versi e prose*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese), nella quale, accanto alla produzione poetica, figurano anche due dialoghi (*L'Arciero overo de la felicità* e il *De la dignità*), fortemente debitori della quasi coeva produzione di Tasso (in tal senso si veda, inoltre, *Il Genio* modellato sul *Messaggiero*), e sempre Baldi non esitò a trasformare sia Mazzoni che Tasso in personaggi protagonisti del suo dialogo, intitolato proprio *Il Tasso*.⁴² Anche Gregorio Comanini sembra rifarsi alla produzione dialogica di Tasso, pur indicando la sola opera sul gioco.⁴³ Il passo relativo alla visione angelico-demoniaca precedentemente analizzato (274-276) consente, ad esempio, un richiamo non solo ai versi della *Liberata* ma anche al dialogo il *Messaggiero*, nella cui prima parte si discute della sostanza dello spirito che appare al personaggio Tasso.⁴⁴ È stata Patrizia Castelli a sottolineare come tale spirito sia descritto «nelle prime redazioni [...] secondo quanto indica il Comanini ne *Il Figino* dove discute la *Gerusalemme*, in maniera icastica, ovverosia con il corpo di un adolescente bellissimo».⁴⁵ La prima fase redazionale del dialogo, risalente al 1580-82, trovò una sistemazione editoriale all'altezza del 1582 a Venezia presso Bernardo Giunti e fratelli (dove, insieme al *Messaggiero*, si stampa anche il *Gonzaga secondo*) e questa versione fu «più volte

⁴⁰ T. TASSO, *Il Romeo overo del giuoco*, in ID., *Dialoghi...*, III, 512.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Sulla cifra fortemente 'tassiana' dei dialoghi elaborati da Baldi è tornato Antonio Corsaro (A. CORSARO, *Di un dialogo demologico di Bernardino Baldi*, in *Seminario di studi su Bernardino Baldi Urbinate (1553-1617)*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Urbino, Accademia Raffaello, 2006, 41-58: «Già uno studioso lucido e competente come Guido Zaccagnini [G. Zaccagnini, *Bernardino Baldi nella vita e nelle opere*, seconda ed. corretta e notevolmente ampliata con appendice di versi e prose inedite, Pistoia, Società an. Tipo-litografica toscana, 1908] aveva rilevato i debiti tutt'altro che occasionali fra la dialogistica di Baldi e quella tassiana che giusto agli inizi degli anni '80 si proiettava in modo rilevante nel panorama editoriale», 44). Sull'*Arciero overo della felicità del Principe* ho puntato recentemente l'attenzione: V. CAPUTO, *Il principe 'come' arciero. La felicità pubblica secondo Bernardino Baldi*, in *Il «barlume che vacilla». La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2016, 37-56.

⁴³ Non è un caso che nel recente lavoro di A. ROSSI, già citato, l'analisi del *Figino* si svolga spesso attraverso riferimenti alla produzione dialogica (oltre che al *Gonzaga secondo*, al *Nifo*, al *Cataneo*, al *Forno* e al *Messaggiero*: A. ROSSI, «*Perpetuum mobile*»: Comanini e Arcimboldi..., 77-88).

⁴⁴ Sul *Messaggiero* cfr. G. BALDASSARRI, *Fra «Dialogo» e «Nocturnales annotationes». Prolegomeni alla lettura del Messaggiero*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXVI (1972), 2-3, 265-293 e, precedentemente, E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto* [1967], Torino, Einaudi, 1994, part. 161-187. Cfr., più recentemente, su versanti diversi E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2003, 40 e sgg. e C. GIGANTE, *Contributo alla storia e al testo del Messaggiero. Il manoscritto autografo di Coligny*, in ID., *Esperienze di filologia cinquecentesca...*, 118-155: 130-137.

⁴⁵ P. CASTELLI, «*Ali bianche vesti*»: la demonologia nel manierismo tassiano, in *Torquato Tasso e l'università...*, 389-410: 394, dove si cita T. TASSO, *Il Messaggiero*, in ID., *Dialoghi...*, III, 320-321.

riprodotta nelle varie impressioni della *Terza parte di Rime e prose*.⁴⁶ Oltre al passo, segnalato da Castelli, evidenziamo, infine, alcune minime affermazioni, che consentono di legare il dialogo di Tasso al dialogo di Comanini. Si prenda la sezione iniziale, nel corso della quale si discute ampiamente della dimensione corporea o meno dello spirito:

ma te non vidi io giamai, e solo odo la [tua] voce, la quale è pur argomento che tu abbia corpo, perciò che la voce formar non si può senza lingua e senza denti e senza palato. E s'hai corpo, perché no 'l dimostri? Forse sei più dolce ad udire che bello a riguardare, o forse [...] questo mio è sogno, tu altro non sei che fattura della mia imaginazione, e sogni sono tutti i ragionamenti che teco ho avuti per l'adietro.⁴⁷

Si ipotizza che la visione non sia legata a elementi naturali, ma risulti il frutto di una completa (e 'negativa', aggiungiamo noi) creazione dell'«immaginazione» (si veda anche la tangenziale precisazione sull'«imitazione»)⁴⁸. La risposta è chiara in questo senso:

Se tu dormissi, non potresti né vedere né udire, perciò ch'il sonno è legamento di ciascun senso; ma tu vedi: e per chiarirti meglio di ciò, volgi gli occhi al balcone, e vedrai che per le sue fessure già entra il sol [...]. Odi parimente la mia voce così distinta che non hai di che dubitare; e acciò ch'il tatto, ch'è certissimo oltre a tutti i sensi, ti confermi maggiormente nella mia credenza del vero, prendi la mia destra, ch'io te la porgo a baciare, e te la do per pegno di fede.⁴⁹

Insomma, a voler semplificare, il dialogo nelle sue battute iniziali si impantana su una questione cruciale: il personaggio Tasso dorme o è sveglio? Ci troviamo, dopo le riflessioni sull'immaginazione, di fronte a una domanda importante, dal momento che la risposta orienta una specifica 'interpretazione' dello spirito (corporeo, nel caso in cui si sia svegli, o immaginario, nel caso in cui si stia dormendo). Ci limitiamo a questi pochi esempi per evidenziare che, accanto alla lettura del dialogo sul gioco, anche la lettura del dialogo sul 'messaggero' potrebbe aver stimolato gli interessi e le curiosità dell'uomo di chiesa Gregorio Comanini.

Sia consentita, in conclusione, una nota stravagante, sul piano cronologico ma non su quello precipuamente letterario, rispetto a quanto esplicitato fino a questo punto. Saranno proprio i due citati dialoghi (il *Messaggero* e l'opera sul gioco nella forma di *Gonzaga secondo*) che, all'altezza del 1628, Giambattista Manso segnalerà – e siamo a un capitolo diverso della fortuna di Tasso⁵⁰ – come modelli (contemporanei) in grado di stare accanto agli altri (antichi) modelli dialogici di Platone e Cicerone. Al *Messaggero*, sintassi della tipologia 'narrativa', si affianca appunto (insieme al *Forno* indicato per l'opzione 'rappresentativa') il *Gonzaga secondo ovvero del giuoco*, punto di riferimento per la tipologia del dialogo misto:

Così in questa sorte di dialoghi [misti] l'autore parte narra le cose da altrui dette sotto la sua medesima persona e parte spogliandosene affatto introduce scenicamente gli altri favellatori a

⁴⁶ C. GIGANTE, *Tasso...*, 226. Segue un lavoro di revisione a partire dal 1582 e un altro a partire dal 1587. Per le fasi redazionali e la tradizione testuale del dialogo cfr. l'introduzione di E. RAIMONDI, in T. TASSO, *Dialoghi...*, I, 23-29 e 102-111.

⁴⁷ T. TASSO, *Il Messaggero*, in ID., *Dialoghi...*, III, 304.

⁴⁸ «sempre l'artificiali delle naturali sono imitazioni, né si può trovar l'imitazione che prima non si trovi la cosa imitata» (ivi, 408).

⁴⁹ Ivi, III, 305.

⁵⁰ In tal senso si veda G. BALDASSARRI, *Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dia-logistica del primo Seicento*, «Studi tassiani», XXXVII (1989), 65-86. Cfr., inoltre, M. ROSSI, *Io come filosofo ero stato dubbio. La retorica dei «Dialoghi» di Tasso*, Bologna, il Mulino, 2007, part. 210-212.

ragionare: e tali sono il *Fedone* e 'l *Protagora* di Platone, il *Lelio* e le *Tuscolane* di Cicerone e 'l *Gonzaga* e 'l *Manso* del Tasso.⁵¹

Sono parole, in differita rispetto agli anni Novanta del Cinquecento, che consentono però di comprendere come tali dialoghi del Tasso possano anche rappresentare un modello sul piano prettamente retorico. Il *Figino* di Gregorio Comanini, allo stesso modo del *Gonzaga secondo* e del *Manso* (ma – aggiungiamo noi – anche del *Romeo*), si apre proprio con una breve premessa diegetica dell'autore sui tempi sui luoghi e sui protagonisti del ragionamento, per poi lasciare completamente spazio alla sintonizzazione mimetica della voce dei dialoganti lungo le frequenze del lettore-spettatore.

⁵¹ G.B. MANSO, *Del dialogo*, in ID., *Erocallia ovvero dell'amore e della bellezza dialogi XII*, Venezia, E. Deuchino, 1628, 1033-1064: 1050-1051. A tale passo, in rapporto alla tradizione teorica cinquecentesca (fortemente 'personalizzata' da Manso) sul genere dialogico, ha dedicato attenzione F. PIGNATTI, *Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco*, in *Il sapere delle parole...*, 115-140: 119, nota 11.