

## «QUANTE PROMESSE E GIURAMENTI A L’AURA / TU SPARGI, AMOR»

Tecniche intertestuali e personaggi femminili del *Re Torrismondo*

ABSTRACT – This article analyzes the intertextual relationships within the first two acts of Tasso’s *Re Torrismondo*. In fact these acts are the most significant to highlight the structural and compositional criteria of the female characters, main innovation of the work. We can thus distinguish many allusive strategies adopted (self-citations, contamination of sources and their subsequent modification). Particularly the citations address the need to confirm and reshape some ideas dear to the writer, taking a different light on the tragical mechanism; with the contamination of his sources, however, Tasso doesn’t only refer to some models, but builds – using disparate and heterogeneous inserts – an independent literary product. In effect the poet presents some references known to the public, but he overlaps one with another and regenerates them surprisingly. Through the modification of sources the writer changes deeply the works he is inspired by, shaping them in a totally new way as requested by the new context. Therefore these techniques, so formally eclectic, give us a literary mosaic that clearly exhibits the programmatic valences and the ideological value of the text.

### 1. *Premessa*

I pur meritori studi tardo ottocenteschi e di inizio Novecento sulle fonti della *Gerusalemme Liberata* hanno spesso avuto il limite di semplificare il rapporto con la tradizione «disconoscendo l’abilità tassiana di rappresentare nella filigrana del suo dettato poetico un intero universo letterario, antico e moderno, laico e cristiano»<sup>1</sup>. Negli ultimi decenni, tuttavia, si è arrivati a comprendere più a fondo il complesso dialogo di Tasso con i suoi modelli, rivisitati nel poema in modo ricco e stratificato;

<sup>1</sup>) Cfr. Vivaldi 1893, Multineddu 1895 e De Maldè 1910; per la citazione mi riferisco a Tomasi 2009, p. 27.

per l'autore l'imitazione – materia di lunghe riflessioni teoriche – diventata nella *Liberata* un concetto mai accolto passivamente, anzi sottoposto a un vigile controllo<sup>2</sup>. Oltretutto l'allargamento del campo di indagine, unito al crescente interesse dei critici nei confronti del *Re Torrismondo*, ha restituito un testo assai articolato, tanto che Hermann Grosser ha identificato nell'esperienza tragica di Tasso un tratto dell'evoluzione stilistica dello scrittore<sup>3</sup>. E non a caso, alcuni critici, concentrandosi sui rapporti intratestuali e intertestuali stabiliti all'interno dell'opera, hanno riportato interessanti scoperte: Giovanni da Pozzo ha avviato un confronto tra le *Rime* e la tragedia, mettendo in luce le relazioni tra il sonetto d'occasione *Un breve cenno a pena, un batter d'occhi* e il coro finale della tragedia; Vercingetorige Martignone ha analizzato in che modo Tasso si avvalga di Petrarca; mentre Natascia Bianchi ha approfondito i riusi danteschi presenti nel primo atto<sup>4</sup>.

Con il seguente lavoro intendo dedicare l'esame sull'intertestualità ai primi due atti – i più rifiniti e significativi per seguire la peculiarità strutturale e compositiva dei personaggi femminili, vera novità del *Torrismondo* – distinguendo le varie modalità e strategie allusive impiegate (autocitazioni, contaminazioni di fonti e ribaltamenti)<sup>5</sup>. L'operazione – già indicata quale formalmente elevata ed eclettica<sup>6</sup> – ci restituisce un mosaico letterario meritevole di indagine. Pertanto credo si debba – come già avvenuto per la *Liberata* – analizzare i rapporti intertestuali del *Torrismondo* individuandone le valenze programmatiche e il valore simbolico, in modo da illuminare il significato globale dell'intera opera.

## 2. Autocitazioni

Per quanto concerne l'autocitazione, ci si limiterà a scegliere due esempi significativi che espongano il senso di tale tecnica. Tasso non solo vuole riproporre argomenti a lui cari e congeniali, ma pure offrire una

<sup>2</sup>) La bibliografia più recente si compone dei contributi di Marongiu 1996, pp. 61-76; Perelli 1996, pp. 125-139; Bausi 1997, pp. 33-46; Bianchi 1999b, pp. 29-44; Pignatti 2002, pp. 307-333; Ruggiero 2005, Russo 2005, pp. 3-38, e Ghidini 2011, pp. 33-50.

<sup>3</sup>) Cfr. Grosser 1997, pp. 315-331. Per una rassegna sulla recente fortuna della tragedia cfr. Verdino 1991, pp. 117-120.

<sup>4</sup>) Vd. Da Pozzo 1980, pp. 51-71 (uno studio condotto con metodologie simili, ma più complessivo, è Id. 1999, pp. 861-879); Martignone 2005, pp. 231-247 (le medesime conclusioni, incentrate soprattutto sulla la *Sofonisba*, sono espresse da Cremante 2005, pp. 187-208), e Bianchi 1999a, pp. 9-16.

<sup>5</sup>) Sull'argomento mi sono avvalso soprattutto di Pasquali 1951, pp. 11-20, Genette 1997 (ed. orig. 1982), Allen 2000, Bernardelli 2000 e Orr 2003.

<sup>6</sup>) Vd. Musumarra 1972, pp. 137-163, e Ariani 1980, pp. 51-89.

particolare emulazione di sé stesso, capace di affrontare il travaglio della modernità. L'impellente bisogno di liberarsi e rifiutare alcuni *auctores* e temi stantii costringe il poeta – quando non sono rintracciabili modelli da imitare – a ricorrere alla propria produzione. Come ha ben sintetizzato Marziano Guglielminetti: «[...] egli rappresenta la letteratura e la concezione della letteratura nel momento stesso in cui [...] essa rischia, di fronte alla scienza, di perdere il prestigio di cui ha goduto dal Petrarca in poi. In particolare una nuova fondazione della lirica, dell'epica, del teatro è il compito cui si sobbarca Tasso»<sup>7</sup>. Il risultato è una sorta di affermazione dell'opera, che supera le prove passate e si affranca da tutte le fonti precedenti. Così i vari testi che si andranno a elencare possono essere letti come verifica – tra le tante – di quanto alcune immagini siano riattivate e modificate; e non già perché obbediscano a un impulso puramente tecnico-stilistico di comodità d'uso. All'opposto rispondono all'esigenza di ribadire e riplasmare idee e occasioni predilette, che assumono una luce differente all'interno del meccanismo tragico<sup>8</sup>. E opportunamente Rossano Pestarino, indagando a fondo gli aspetti di intratestualità della *Liberata*, conclude che l'autocitazione è «da ricondurre, oltre che ad un gusto personale [...], a quella progressiva “dissoluzione della forma rinascimentale”, che viene sostituendo alla rigorosa e canonica distinzione dei generi l'esigenza di una poesia totale (di cui sarebbe in particolare spia la scoperta tassiana dell'epica “soggettiva”)»<sup>9</sup>.

1. – Ai versi 151-157 Alvida confida alla nutrice di essere pronta a seguire la volontà di Torrismondo; ciò – convengono le donne – sarebbe una strategia utile a smuovere l'uomo dall'atteggiamento freddo e distaccato dimostrato fino a quel punto. Il ragionamento viene reso mediante il *topos* del fuoco d'amore, amplificato e variato quasi all'esasperazione (vv. 154-157):

così potessi pur qualche *favilla*  
*estinguer* del mio *foco* e de la *fiamma*,  
 o piacer tanto a lui, ch'ad altro intende,  
 ch'egli pur ne sentisse eguale *ardore*.<sup>10</sup>

<sup>7</sup>) Guglielminetti 1991, p. 303.

<sup>8</sup>) Faccio tesoro delle seguenti direttive indicate da Segre 1984, p. 109: «L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile [...]. Via via invece che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o, meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali, incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato».

<sup>9</sup>) Cfr. Pestarino 1997, pp. 7-50.

<sup>10</sup>) Per il testo seguo l'edizione critica di Sozzi 1955a. Da qui in avanti sono miei i corsivi.

In Tasso è distintiva l'elaborazione di argomenti già trattati in modo ampio in passato come il continuo variare dei sentimenti e la potenza delle passioni; per esempio in alcuni componimenti delle *Rime* è chiara la grande insistenza sul binomio «foco-fiamma» e su tutti i termini a essi affini<sup>11</sup>.

Nella ballata 158 – scritta tra il 1563-1567 – il poeta si rivolge ad Amore perché infiammi la sua donna, «freddissima a guisa di pietra» come suggerisce il cappello introduttivo. Non bisogna neanche sottolineare troppo le affinità tra il testo in questione e i quattro versi riportati del *Torrismondo*. In entrambi riscontriamo la netta contrapposizione tra amore smisurato e disinteresse e l'augurio tradizionale che l'altra persona possa contraccambiare il «piacer tenace» (v. 17). Notiamo però una differenza di fondo: se l'amata ritrosa viene descritta attingendo ai modi canonici e stilizzati della «donna pietra» (p. es. vv. 4 «gelata pietra»; 5 «spetra»; 6 «indura» e 13 «pietra»), *Torrismondo* verrà reso, al contrario, in modo originale e con grande attenzione alla caratterizzazione psicologica (cfr. gli endecasillabi 167-174 su cui mi soffermerò). E l'attenta e meticolosa rappresentazione del personaggio non farà altro che aumentare la pena e la frustrazione di Alvida. Qui, invece, non si va oltre l'esercizio abile e ben ideato, pur sempre di maniera.

Nella sestina 160, *Poi che non spira al mio soave foco* (realizzata negli anni 1563-1567), vengono inserite «foco» e «fiamma» come parole rima. Esse hanno il compito di contrapporsi metaforicamente alla forte ritrosia dell'amata, simboleggiata dalla «placida aura». L'utilizzo della sestina, al fine di estendere tale concetto, è emblematico, dato che il dilatamento e la ripetizione delle espressioni giunge alle estreme conseguenze. Difatti «l'insistenza delle parole-rima non solo traduce il coagularsi dell'intuizione intorno a nuclei dotati di forza prepotente, ma anche provoca a identificarli selettivamente nel magma dell'esperienza, a esplorare sistematicamente i caratteri essenziali e i rapporti reciproci. [...] Si offre un'occasione di verificare in concreto, sperimentalmente, potenzialità significative e capacità di suggestione emotiva di quei nuclei: un vero e proprio scavo nel vivo della parola, alla ricerca di un segreto che non sia più soltanto parola»<sup>12</sup>. Anche in questo caso siamo di fronte a un testo un po' freddo, che fatica a superare e riqualificare i *topoi* e le espressioni di cui si serve. Tasso nella sestina sembra seguire più che altro un desiderio di «grave suono» e godimento estetico; questo è l'obiettivo primario secondo Bembo, riscopritore cinquecentesco di tale forma metrica (cfr. *Prose della volgar lingua* II, 12). Sicuramente non c'è segno del tormento proprio di Alvida e della nettezza dei sentimenti, poiché il «foco» e la

<sup>11</sup>) Per le *Rime* il testo è conforme all'edizione curata da Basile 1994.

<sup>12</sup>) Roncaglia 1981, p. 13.

«fiamma» inestinguibili della principessa qui sono resi in un piacevole «soave foco» (v. 1), la fiamma è «amorosa» senza strazi di sorta (v. 3); nella seconda stanza il foco è idillicamente «dolce» (v. 8), mentre il gelo dell'amata è contrapposto al «caldo rivo» (v. 9), che non evoca certo un'immagine di inquietudine; nella terza stanza abbiamo un lungo parallelismo con il magma dell'Etna e l'episodio del mito di Fetonte («accesa fiamma» sia al v. 13 sia al 16); poi all'endecasillabo 20 leggiamo «crudel fiamma» – ma essa suscita solo dei semplici «lamenti» (v. 21) – e «vivo foco» (v. 23), che condensa la condizione dell'io parlante. Nella quinta stanza il poeta sembra volersi abbandonare a un altro amore (v. 27 «novo foco») pronto a sovvertire il passato (vv. 28-29): «le mie fiamme struggerà la fiamma / che nacque in me da gli amorosi raggi». Nell'ultima il poeta si pente di aver cambiato troppo presto l'oggetto del desiderio ed esclama agli endecasillabi 35 e 36: «s'io trovo ancor quella mia cara fiamma / tra i fiori e l'erbe ov'è sparito il foco!». Bisogna poi notare il contesto petrarchesco, con «lauri, palme, bella fonte, solitaria chiostra, vago rivo, fiori e l'erbe» che dominano la scena e non lasciano spazio a dolore e rabbia. Nella *tornada* vengono poste una serie di alternative che attenuano ancor di più l'amore del poeta: o esso cesserà del tutto («s'estingua il mio foco» al v. 37), oppure ritornerà sotto altre sembianze («se scalda la fiamma instilli il fonte», v. 39).

Si potrebbero richiamare altri testi; ora menziono esclusivamente la ballata *Arsi mentre m'amaste* (1563-1567), ove l'allargamento delle immagini raggiunge il culmine (vv. 4-6: «Or, benché *spenta* sia nel petto mio / a *brama* e 'l *foco*, pur i' *bramo* ed *ardo* / per voi, che fiera quanto bella sete») e il sonetto *Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville*, che accosta in modo innovativo i risultati devastanti di un incendio su un palazzo con il fervore proprio dell'innamorato (vv. 9-11: «Così presagio d'amoroso *ardore* / fu quel *notturmo foco*, e la *mia fiamma*, / già mancando l'altrui, *s'accese e crebbe*»).

La poesia più rilevante, tuttavia, è la 167, composta sempre tra il 1563 e il 1567; infatti, all'interno della ballata, l'io poetico passa repentinamente dal provare amore a sentire una forte aspirazione di rivalsa, proprio come Alvida stretta tra il desiderio di sposarsi con Torrismondo e il bisogno di vendicare il fratello, ucciso in una giostra da Germondo (vv. 140-147). Il poeta evoca subito l'amata («donna» in *incipit*) e sostiene che il suo «signore» l'abbia colpito con una freccia. L'uomo viene preso da «immenso ardore» (v. 3), ma capiamo da un passaggio epigrammatico che il sentimento provato è quantomeno oscuro. Sebbene il cuore del poeta sia restio a provare «brama e 'l foco», tuttavia egli «brama e arde» (v. 5) per la donna sola, malignamente definita «fiera quanto bella sete» (v. 6). Nondimeno la «fiamma» (v. 7) non proviene dalla bellezza dell'amata, bensì dal desiderio di rivalsa (v. 10): «Bramo sì, ma vendetta». Il cuore non gioisce più per l'amore, anzi per lo sdegno e la rabbia:

Donna, quella saetta  
 onde già mi percosse il mio signore,  
 accese il mio voler d'*immenso ardore*.  
 Or, benché spenta sia nel petto mio  
 la *brama e 'l foco*, pur i' *bramo ed ardo*  
 per voi, che fiera quanto bella sete;  
 ma la *fiamma* de l'alma e 'l suo *desio*  
 già non deriva da soave sguardo,  
 e non è quel che voi forse credete.  
*Bramo sì, ma vendetta;*  
 e se pur dee gioir, non per amore  
 ma per disdegno omai gioisca il core.

Anche in questa situazione appare sorprendentemente tangibile la consonanza – per l'accostamento non dissonante di amore e vendetta – con le vicende del *Torrismondo*. Certo il testo lirico risente di alcune caratteristiche tipiche del genere, di una maggior attenzione nella piacevolezza musicale del verso e nell'originalità dell'*aprosdoketon* finale, che punta alla *variatio* e alla sorpresa. Ciò nonostante è evidente il tentativo di rendere con maggiore problematicità emozioni e sensazioni discordanti, che creano quasi un esito di morbosità e impossibilità di gestire le situazioni reali<sup>13</sup>. Tutto questo verrà condensato nei personaggi della tragedia, raggiungendo le estreme conseguenze. Ad esempio la nutrice – figura secondaria, ma non “piatta” e sicura come il ruolo imporrebbe – non riesce del tutto a convincere e rassicurare Alvida. Sovente cambia idea e si contraddice, tanto che al monologo dei versi 203-233 ogni elemento positivo è offuscato e sminuito da quello negativo, in una girandola di ribaltamenti. La sua padrona porta in scena, in modo ancora più doloroso, l'incapacità di discernere i dati oggettivi, fino al punto di rigettare ogni evidenza: nell'ultimo atto arriverà a pensare che *Torrismondo* non sia suo fratello e ciò nasconda un banale espediente per negare il matrimonio (vv. 3054-3056).

2. – Nel secondo atto gli endecasillabi 1033-1041 del monologo di *Rosmonda* sono dedicati alle pene della principessa. Costei, dopo aver elencato alcune fonti di afflizione generale, declina i suoi motivi personali di abbattimento. La donna – che potenzialmente è nata sotto i migliori auspici – è stata innalzata ai maggiori onori e gode di una condizione

<sup>13</sup> Ad esempio un'altra novità portata da Tasso è quella della gelosia come selvaggio affastellarsi di sospetti, che conducono alla cecità assoluta. Nel III atto (vv. 1867-1869) Alvida non nasconderà alla nutrice la lacerante sofferenza dovuta alla gelosia: «Temo l'altrui timor, non solo il mio; / e d'altrui gelosia mi fa gelosa / solo il sospetto; anzi il presagio, ah! lassa!». Si vedano anche la *Gerusalemme Liberata* (V, 69-71), quando tra i crociati si scatena una gara per aiutare Armida, le *Rime* (p. es. 100, 3-4) e il *Rinaldo* (VII, 40), in cui il cavaliere ricorda con tristezza la gelosia della moglie. Per l'argomento cfr. Prandi 1994, p. 79.

regale e privilegiata, dalla quale però si augura di fuggire ritirandosi dalla corte regia:

Io, che d'alta fortuna aura seconda  
portando alzò ne la sublime altezza,  
e mi ripose nel più degno albergo,  
de' regi invitti e gloriosi in grembo,  
e son detta di re figlia e sorella,  
dal piacer, da l'onore e da le pompe,  
e da questa real superba vita  
fuggirei, come augel libero e sciolto,  
a l'umil povertà di verde chiostro.

Il passaggio all'esperienza privata è segnato in modo inequivocabile dal pronome «io», in posizione incipitaria ed enfatica<sup>14</sup>. La giovane inizia a elencare le circostanze e i fattori che la dovrebbero rendere felice: l'«aura seconda» ha infatti portato «alta fortuna», sollevando Rosmonda fino a toccare una condizione di «sublime altezza»<sup>15</sup>. In pochi endecasillabi

<sup>14</sup>) Questo espediente – molto marcato – è usato nella lirica con grande parsimonia: nei *Rerum vulgarium fragmenta* «io» appare quattrocentotrentasette volte, ma è collocato in *incipit* solo in nove occasioni (XV, XXXIX, XLVII, LXXIV, LXXXI, LXXXII, LXXXVI, XCVI e CXXXI). Questa tendenza continuerà per tutto il Cinquecento: contiamo, per dare solo un'idea, due attestazioni in Della Casa (VII e XVII); quattro in Tansillo (XLII, LI, LXVII e XC) e due in Bembo (II e XXVII).

<sup>15</sup>) Tasso impiega l'espressione «aura seconda» alla fine del proemio della *Genealogia della Serenissima casa Gonzaga* (III, 5-8): «datemi voi, ch'io possa al cielo alzarme, / ali al pensiero, a l'ali aura seconda, / né fate voi che fra lucenti cerchi / l'origin prima in vano omai ricerchi». Nel *Rinaldo* descrive un fortunato viaggio del protagonista (IV, 1, 5-6): «barca venir con lieta aura seconda / solcando il molle e liquido sentiero». Nelle *Rime* spicca l'utilizzo nel toccante sonetto *Alma leggiadra il cui splendor traluce* (704, 12-14), in cui si chiede aiuto a Vittoria Scandiana Tassona per essere liberato da S. Anna: «di me t'incresca: a me, di morte vago, / povero d'argomento e di consigli, / spira di tua pietate aura seconda». Invece la *iunctura* è cara al poeta e ne caratterizza l'*usus scribendi*, poiché non è frequente in altri autori. Nella *Gerusalemme Liberata* (XIX, 83) Erminia, finendo di spiegare a Vafirino come si sia innamorata di Tancredi, sostiene: «Anzi pregar ti vo' che, quando torni, / mi riconduca a la prigion mia cara. / Torbide notti e tenebrosi giorni, / misera, vivo in libertate amara. / E se qui per ispia forse soggiorni, / ti si fa incontro alta fortuna e rara: / saprai da me congiure, e ciò ch'altrove / malagevol sarà che tu ritrove». Nelle *Rime* compare sette volte, sempre in contesti encomiastici a omaggiare o amici dalla buona sorte (1095, 12: «Voi, che avete più destra alta fortuna»), o nobili capaci di vincere il destino (1286, 4: «che piega a la seconda alta fortuna»), o conoscenti appena guariti dopo una lunga malattia (1358, 1-4: «Nel più bel fior de gli anni alta fortuna / e virtude e valor quasi celeste, / e 'l ciel benigno e chiaro il sole aveste, / ch'ora pur nube in oriente imbruna»), o Vincenzo Gonzaga (1494, 1-4: «Quella che trasse già d'oscura parte / l'or ch'in molt'anni avara mano aduna, / ben fu d'alto signore alta fortuna, / non falsa amica di valore e d'arte»), oppure a salutare nascite e genetliaci (1511, 80-84: «Alto seggio, fanciullo, alta fortuna / t'adorna e innalza, e grande onor ti serba; / e spira odori a te la nobil cuna, / germogliando a' tuoi piedi i fiori e l'erba»). Per la *Genealogia* vd. Maier 1964, per la *Liberata* seguì il testo curato da Caretti 1976, mentre per il *Rinaldo* riproduco il testo Sozzi 1955b.



Tasso riesce a connotare la scena in modo preciso: è in risalto la statura e il livello sociale della regina – si noti la figura etimologica «alta ... alzò ... altezza» – che viene immersa in una selva di citazioni, appartenenti al linguaggio dell'encomio, ma – come visto – se «aura seconda» e «alta fortuna» aderiscono semplicemente a un canone prefissato, senza alcuna allusione specifica, «sublime altezza» ha due riferimenti interessanti. Nelle *Rime* Tasso se ne giova in due occasioni: nella prima (1435) celebra con una lunga canzone le nozze di Ferdinando I, granduca di Toscana, con Cristina di Lorena; nella seconda (1561) ossequia Luigi Torres, arcivescovo di Monreale, attraverso un sonetto. Una parte della canzone (vv. 55-62) è dedicata ad ammonire i due sposi, in quanto il poeta afferma che l'animo debba allontanare le «ricchezze»; soltanto disprezzando i beni contingenti si può ottenere un posto adeguato alla «sublime altezza» e meritarsi «ampia fortuna»:

Ma co l'animo vince ogni ricchezza,  
ogni tesoro, e giunge in nobil parte,  
che più ne serba e parte;  
e mentre l'oro sparge, onor aduna  
e gloria miete; e 'n più *sublime altezza*  
chi siede? E se non parve il seggio angusto  
a la figlia d'Augusto,  
chi più si può vantar d'*ampia fortuna*?

Il sonetto, invece, contrappone l'immagine metaforica di una torre dalla mole eccessiva – e che perciò inevitabilmente crollerà – con un'altra salda e sicura, caratterizzata da «sublime altezza»:

Or ben vegg'io che mole alta e superba  
fu ruinoso; e che 'n *sublime altezza*  
piana umiltà non teme oltraggi ed onte.

Ma con «alta fortuna» la giovane dice qualcosa di più penetrante; non parla di un caso generale, siccome ogni riferimento la coinvolge in prima persona. Ella sta mettendo in luce che il vento favorevole della sorte le ha permesso di essere una principessa. Il suo destino regale, come sarà rivelato nel quarto atto, dando inizio all'agnizione (v. 2206 ss.), è dovuto a un accidente – vale a dire lo scambio in fasce con Alvida – e non a un'effettiva nascita nobile. Rosmonda prosegue la presentazione degli elementi propizi, dicendo che la fortuna l'ha riposta nel più «degn albergo / de' regi invitti e gloriosi in grembo». Anche «degn albergo» costituisce un binomio quasi solo tassiano, mentre l'espressione «regi invitti» compare altre tre volte nella tragedia (vv. 669, 1569 e 2051) ed è consueta in Tasso<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Si veda il calco letterale dal *Rinaldo* (VII, 63, 8: «come in più *degn albergo* e più pregiato»). Nella *Liberata* (IX, 59, 5-6) Ariadino, prima di morire, predice una sorte



L'autocitazione, pertanto, si definisce come abile tentativo di marcare l'estraneità rispetto a modelli visti in precedenza; Tasso sceglie di contrassegnare la propria specificità – stilistica e ideologica – marcando lo iato che lo separa dalla tradizione. Di fatto la modernità sconvolgente di Rosmonda si fonda nell'aver una consapevolezza maggiore rispetto ai personaggi femminili delle tragedie passate, che sono poco diversificate dai personaggi maschili e si dimostrano valorose, pronte al sacrificio, ferme. Sofonisba, ad esempio, preferisce il suicidio alla prigionia, forma di umiliazione inaccettabile sia per sé sia per il suo popolo; Orbecche si trafigge il petto dopo aver vendicato i figli e il marito Sulmone; Celia si fa uccidere dal fratello Orazio; Adriana si avvelena pur di non sottostare al volere dispotico del padre. Rosmonda, invece, non è vittima di incomprensioni, della crudeltà del potere, di raggiri o di una volontà divina incontrovertibile; la principessa conosce tutto, sa da sempre di non essere sorella di Torrismondo e, nondimeno, darà avvio alla catastrofe seguendo i propri impulsi egoistici. Alvida trova la sua drammaticità nel non orientarsi e nel non leggere adeguatamente i segni della vita, Rosmonda, nonostante sappia la verità – e forse proprio per questo – è ancora più angosciata. Se Alvida, all'interno della tragedia, può ancora coltivare l'esercizio – pure inutile – dell'illusione e dell'inconsapevolezza, Rosmonda deve affrontare la realtà senza alcuna via di scampo.

### 3. *Contaminazioni*

Attraverso la *contaminatio* delle diverse fonti Tasso non allude semplicemente ad alcuni modelli, bensì costruisce – tramite inserti disparati ed eterogenei – un prodotto letterario autonomo. Il poeta presenta al pubblico alcuni riferimenti noti, ma li sovrappone tra loro e li rigenera in modo sorprendente e mai immediato. L'effetto è simile allo straniamento, che consiste nell'aumentare la difficoltà e la durata della percezione,

uguale ad Argillano, suo uccisore: «Torni a le notti d'Acheronte oscure, / suo degno albergo, a le sue giuste pene». Per «regi invitti» cfr. *Il mondo creato* (IV, 711-712: «Ma la cometa di possente aspetto, / ch'i purpurei tiranni e i regi invitti» e VI, 492: «a' magnanimi regi, a' duci invitti») e le *Rime* (1193, 7: «E gli avi illustra, quasi invitti regi» e 1538, 152: «e invitti regi d'auree spoglie adorni»). L'accostamento «gloriosi invitti» è rintracciabile in Bernardo Tasso (*Rime* V, 9, 1-2: «O di doppio valore adorno, a paro / di quegli invitti e gloriosi Augusti») ed è più volte riutilizzato dal figlio: cfr. il ventesimo libro (36, 1) della *Gerusalemme conquistata*: «Ma i duci invitti e' gloriosi Augusti»; e si veda questo passo (VI, 514-515) del *Mondo creato*: «e voi concesse a' gloriosi augusti, / a' magnanimi regi, a' duci invitti». Per il *Mondo creato* faccio affidamento a Luparia 2006, per la *Conquistata* mi avvalgo di Flora - Mazzali 1952, mentre per le *Rime* di Bernardo Tasso ho utilizzato l'edizione di Chiodo - Martignone 1995.

partendo da un dato conosciuto per poi alterarlo del tutto, sottraendo così ogni automatismo e prolungando la comprensione del concetto espresso<sup>17</sup>. Come ha scritto Tiphaine Samoyault: «La littérature ne parle pas du monde, mais d'abord d'elle-même, mettant en évidence l'hétérogénéité du réel et du texte. [...] L'intertextualité fait ainsi apparaître une première hybridité, qui est aussi sa caractérisation élémentaire, en juxtaposant plusieurs paroles, plusieurs contextes et plusieurs voix»<sup>18</sup>. Anche in questa situazione ci atteniamo a scandagliare alcuni casi paradigmatici.

1. – I versi 80-81 sono per me tra i più importanti dell'opera: «Quante promesse e giuramenti a l'aura / tu spargi, Amor, qual fumo oscuro od ombra!». Essi sono così fitti di citazioni e implicazioni da rivelare alcune tematiche sottese al testo: Alvida descrive la potenza straordinaria di amore ricordando Catullo (LXIV, 59: *irrita ventosae linquens promissa procellae*) e Ovidio (*Heroides* II, 25: *ventis et verba et vela dedisti*)<sup>19</sup>. Il tema delle promesse d'amore caduche e veloci viene amplificato dai rimandi stessi: in Catullo si sta parlando del vile tradimento di Arianna da parte di Teseo; in Ovidio Fillide piange il mancato ritorno in Tracia di Demofonte, figlio di Teseo e Arianna. Come ben si sa Arianna e Fillide si uccideranno, disperate per l'allontanamento e il rifiuto del rispettivo amato. Ma l'intreccio sorprendente di questi miti ci dice ancora qualcosa di più, anticipando il racconto di Alvida in merito alla tempesta – durante la quale ha consumato «furtive occulte nozze» con Torrismondo – e all'abbandono (v. 108). Invero nel *carmen doctum* catulliano Teseo fugge con la sua nave per recarsi ad Atene; nell'*epistula* di Ovidio Fillide lamenta, di contro, il mancato arrivo per mare del promesso sposo. Oltretutto nell'*Orlando furioso* (X, 5, 7-8) se ne può leggere un sintetico riassunto: «[l'amante] avviluppa promesse e giuramenti / che tutti spargon poi per l'aria i venti»<sup>20</sup>. Ariosto sta parlando di Bireno, liberato da Orlando e promesso marito di Olimpia, il quale si innamora di un'altra donna – la figlia del suo rapitore Cimosco – e pertanto lascia Olimpia su una spiaggia deserta<sup>21</sup>. Le connessioni non sono certo finite

<sup>17</sup>) Per una definizione sistematica vd. il celebre saggio di Šklovskij 1968, pp. 73-94 (ed. orig. 1965).

<sup>18</sup>) Samoyault 2001, pp. 78-79.

<sup>19</sup>) Per Catullo seguo l'edizione Eisenhut 1983, mentre per le *Heroides* mi attengo al testo di H. Bornecque (1928).

<sup>20</sup>) Cfr. Segre 1976.

<sup>21</sup>) Sulla base delle acute riflessioni di Cabani 2005, pp. 81-146 ho dato precedenza alle fonti latine e non al più immediato riferimento con Ariosto. Difatti la studiosa – dopo aver giustificato l'idiosincrasia di Tasso verso il poeta del *Furioso* – prova come molti episodi ariosteschi possano essere accolti perché derivati dalla nobile tradizione classica, ma, una volta impiegati, essi vengono riscritti e corretti secondo un percorso di allontanamento elusivo e non allusivo. La tesi esposta sembra reggere anche alla prova del nostro

e mi concentro su altri due espressioni fondamentali: «l'aura» e «fumo oscuro od ombra». È facile capire che «l'aura» riporti alla mente il *senhal* utilizzato da Petrarca per chiamare la donna amata. E qui nell'aura, cui Amore sparge promesse e giuramenti, è possibile intravedere – oltre al suo significato letterale – nientedimeno che Alvida. Il binomio è reso inscindibile dall'inequivocabile uso del verbo «spargere»<sup>22</sup>. In aggiunta con «fumo oscuro od ombra» si preannuncia il sigillo finale del *Torrismondo*, dove, ai versi 3318-3319, Germondo concluderà: «O mia vita non vita, o fumo, od ombra / di vera vita, o simulacro, o morte!». Se nel finale il pessimismo raggiungerà l'apice e il «fumo e l'ombra» si estenderanno alla vita *tout court*, qui l'amore – con accenni continui che si illuminano e si riflettono tra loro – è sottoposto a una critica radicale e disperata. E l'amore sarà individuato per tutta l'opera come il simbolo dell'eccesso e dell'errore, incapace di dare un senso alla vita, in quanto causa di falsi progetti e chimere. Cinzia Incanti ha giustamente sostenuto: «Alvida, anche se è il personaggio che più di ogni altro rimane racchiuso entro i confini dell'amore, è anche quello a cui spetta la visione più desolata della vita e del mondo»<sup>23</sup>.

2. – Agli endecasillabi 1051-1052 viene detto: «ch'io fuggo, e cerco / dappoi che l'ho fuggito; indi mi pento». Il vortice dei sentimenti di Rosmonda viene reso con un'altrettanto frenetica sequenza di risoluzioni prese e subito disdette: prima si allontana dall'amato, poi si pente fino a cercarlo, alla fine cambia idea di nuovo fino a maturare forti sensi di colpa. Con «mio signor» (v. 1051) non si vuole solo indicare Torrismondo; Tasso utilizza con scaltrezza il termine, richiamando il significato di «signore» come *dominus* amoroso vigente nello Stil novo<sup>24</sup>. Pare quasi che amore pervada il personaggio non lasciando alcuna libertà, neppure di espressione. Qualsiasi discorso e ogni ragionamento sono soggiogati dal suo volere incontrovertibile. E procedendo ci accorgiamo che il movimento ambivalente di «fuggo e cerco» non è nuovo all'interno del panorama

esempio. Se la citazione ariostesca è ipotattica e presenta un lamento rivolto all'amante, l'esito dimostra una profonda dissezione: il verso diviene paratattico e – mediante l'invocazione dell'amore in generale e l'introduzione delle icastiche immagini finali – si colora di un tono assai più cupo.

<sup>22</sup>) Cfr. *RVF* XC, 1: «erano i capei d'oro a l'aura sparsi» e CXXVII, 83-84: «e 'l primo di ch'i' vidi a l'aura sparsi / i capei d'oro, ond'io sì subito arsi». Per il *Canzoniere* vd. l'edizione Contini 1974.

<sup>23</sup>) Incanti 1978, p. 109.

<sup>24</sup>) Segnalo – tra i molti esempi possibili – quanto dice Dante nel sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* (1-4), il primo testo poetico inserito nella *Vita nuova*: «A ciascun'alma presa e gentil core / nel cui cospecto ven lo dir presente, / in ciò che mi riscriva 'n suo parvente, / salute in lor *signor*, cioè Amore». La *Vita nuova* è riprodotta secondo l'edizione a cura di Barbi 1907.

letterario: un riferimento interessante è da stabilire con il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici, amato e imitato da Tasso in vari punti. Analizzando il sonetto *Lasso, oramai non so più che far deggia*, il Magnifico confessa l'incapacità di trovare un comportamento adeguato nei confronti dell'amata. Se l'io lirico la osserva troppo, intravede la morte; se fugge, non riesce a placare l'amore che lo divora. Questo doppio e incerto sentimento viene così chiosato:

E così in un tempo medesimo una medesima cosa si *cerca e fugge*, perché chi desidera assai quietare uno grande appetito ha assai desiderio e chi non desidera quietarlo ha similmente lo appetito grande. Ma quello fa maggiore errore, che cerca quietare lo appetito d'una cosa pigliando remedii e modi atti a moltiplicarlo e accrescere la inquietudine; come avveniva a me, che, pensando alla bellezza della donna mia, ne avevo grandissimo desiderio e credendo quietarlo, andavo per vederla e cominciando a veder li occhi, mi parevano sì belli occhi che il desiderio pure cresceva: che era il contrario di quello volevo. Non trovando addunque la pace mia nelli occhi suoi, ma vedendo in essi rilucere e lampeggiare la morte mia, cioè Amore, fuggivo l'aspetto loro, credendo trovare la quiete, che non avevo trovato in essi, in qualche un'altra delle molte bellezze che apparivano nella donna mia.<sup>25</sup>

Come ben dimostrano queste parole, non c'è via di scampo; il destino di Rosmonda – che deve rassegnarsi, giacché non esiste alcuna possibilità di risolvere la questione – sembra già tracciato dalle riflessioni e dai testi degli autori precedenti. Se Torrismondo crede di possedere le capacità di dominare le circostanze avverse cogliendo una soluzione – seppur di compromesso – grazie al doppio matrimonio, la giovane non avrà altra via che quella di arrendersi e abbandonare ogni speranza volta o alla ricerca di un altro progetto o all'utilizzo della ragione. Anche in questi passi – con modalità sempre differenziate – spicca il carattere innovativo di Rosmonda, cui discende necessariamente una rappresentazione alternativa ai canoni tragici. Ciò è ancora più palese al verso successivo, sorprendente per lo scavo psicologico apportato: «del mio voler non che del suo dubbiosa». La principessa non solo non sa con precisione cosa voglia, ma fatica a interpretare i desideri del fratello. Ma se il gotto non sa nulla della falsa parentela, quel «non che del suo» pare proprio una meravigliosa quanto disperata forzatura. Sembrerebbe, quindi, che Rosmonda si illuda al punto da scorgere in Torrismondo un sentimento contraccambiato e un interesse che vada oltre il rapporto fraterno. La giovane ama così follemente da non vagliare un elemento basilare e decisivo. È impossibile che il principe la consideri diversamente, tuttavia ella continua a sperare con quell'ingenuità e – al tempo stesso – con

<sup>25</sup>) Orvieto 1992.

quell'ostinata pervicacia che la porterà a mettere in pericolo i rapporti e gli equilibri della corte.

3. – La regina madre nel secondo atto inizia così il proprio discorso per convincere la figlia a sposare Germondo (vv. 1150-1153):

Ei ben si par che, giovenetta donna,  
quanto sia grave e faticoso il pondo  
de la vita mortal, a pena intendi.

La formula iniziale «ei ben si par che» garantisce la sicurezza della regina, che vuole subito orientare il discorso in modo preciso. Nella tradizione, difatti, tale espressione vuole proprio marcare con forza gli elementi di certezza che vengono padroneggiati dall'io parlante<sup>26</sup>. Rusilla mette in rilievo la propria superiorità – tipica di una persona esperta e che conosce effettivamente la vita – rispetto alla condizione immatura di Rosmonda. Ella non ha ancora conquistato un livello di competenze sufficiente («a pena intendi») e viene definita «giovenetta». Questo termine, assai presente in letteratura con un'ampia gamma di significati, può essere circoscritto a un senso determinato. Nel *Canzoniere* (CXXI, 1-3), Petrarca si lamenta perché una «giovenetta» non è dedita ad Amore e nel contempo fa soffrire il poeta: «Or vedi, Amor, che *giovenetta* donna / tuo regno sprezza, et del mio mal non cura, / et tra duo ta' nemici è sì secura»<sup>27</sup>. E nella canzone CXXVII – ai versi 21-22 – egli contrappone lo stato di incompletezza della «giovenetta» con la maturità tipica della «donna»: «parmi vedere in quella etate acerba / la bella *giovenetta*, ch'ora è donna». Come si sarà visto, quindi, la regina non vuole solo ammonire la figlia per il suo grado, ma – lo testimoniano i rimandi – la spinge anche ad abbracciare Amore. Del resto il vocabolo «giovenetta» è saturo di significati; nell'accezione che abbiamo seguito indica una donna giovane, molto bella, ma che – proprio per l'esigua consapevolezza – non sa ancora affrontare i problemi più delicati e gestire le forze irrazionali delle passioni. La regina sembra voler consigliare alla principessa di prendere atto di questa sua naturale fragilità e di seguire i suggerimenti di una persona più preparata. Rusilla si avvarrà perciò nel suo lungo intervento di tutti i mezzi in suo possesso: letterari, metaforici, retorici, psicologici.

<sup>26</sup> Vd. a questo proposito Trissino, *Sofonisba* III, 1256 («Ben par che si consumi»). Per l'edizione seguo Cremante 1988.

<sup>27</sup> La situazione è molto simile ai testi LXXXVII, LXXXVIII e LXXXIX delle *Rime* dantesche. L'io lirico si è innamorato di una «pargoletta», la quale, però, rifiuta il poeta, mostrandosi insicura e ritrosa a causa della sua tenera età e della grande bellezza (LXXXVIII, 1-3): «Perché ti vedi *giovinetta* e bella, / tanto che svegli ne la mente Amore, / pres'hai orgoglio e durezza nel core». Per le *Rime* si veda il testo curato da De Robertis 2004.

Non vuole sentire ragioni diverse, parte già con un'idea precisa che non può subire neanche una minima variazione. Il suo compito è quello di confutare le tesi avverse e dimostrare con logica cristallina le proprie forti e immutabili ragioni. Tuttavia, come avremo modo di vedere, la fiducia della donna sarà presto smentita e messa sotto scacco per mezzo di abili riferimenti. All'inizio dimostra un'argomentazione limpida, sillogistica, incontrovertibile. Per esempio prova senza complicazioni l'opportunità del matrimonio agli endecasillabi 1154-1165; però l'intero castello argomentativo orchestrato cadrà miseramente, perché mosso solo dall'egoistica volontà di rivivere nella figlia le gioie coniugali perdute dopo la morte del marito. Il personaggio, esile nelle prime battute, si rivela una personalità moderna – che sbaglia, si carica di false attese, si contraddice e soffre per ciò che non può raggiungere – facendosi portatrice di un'ideologia tale da rifuggire qualsiasi stereotipo.

Infatti ai versi 1185-1187 inizia una parte lirica e insolitamente malinconica che contribuirà a scalfirne le certezze monolitiche. Rusilla, dopo una salda riflessione sul matrimonio e i suoi vantaggi, confessa di non entrare più nella camera da letto per non cadere vittima di pianti e disperazione: «Lassa, né torno a ricalcar giamai / lo sconsolato mio vedovo letto, / ch'io no 'l bagni di lagrime notturne». Il vocativo – con la conseguente lamentela «lassa», spia linguistica importante anche nel quinto atto in funzione di un cambiamento repentino della fisionomia del personaggio (v. 2921) – ci introduce in un'atmosfera anomala. Difatti la regina madre era stata presentata fin qui come figura sicura e consapevole, nulla la turbava. Ora utilizza immagini e termini propri di Alvida e Rosmonda, distrutte dalle pene d'amore e dai casi della vita<sup>28</sup>. Il personaggio – richiamando una vasta eco di testi, antichi e contemporanei – giura di non toccare mai «lo sconsolato mio vedovo letto»: Catullo nel sesto *carmen* (vv. 6-7) sprona l'amico Flavio a confessare chi sia la sua amata, tanto *nam te viduas iacere noctes / nequiquam tacitum cubile clamat*. Il contesto è diverso, ma rimane il tema del letto, che nel veronese ha una funzione di ludico testimone, mentre per Rusilla evoca momenti felici e ormai passati per sempre. Ero nelle *Heroides* (XIX, 69) così piange Leandro, lamentandosi per l'insopportabile solitudine: *cur ego tot viduas exegi frigida noctes?* Petrarca scrive nel *Canzoniere* (CCXXXIV, 1-8):

O cameretta che già fosti un porto  
a le gravi tempeste mie diurne,  
fonte se' or di lagrime nocturne,  
che 'l dì celate per vergogna porto.

<sup>28</sup>) «Lassa» è usato undici volte nella tragedia; due per la regina madre, nove per Alvida.

O *letticciuol* che requie eri et conforto  
 in tanti affanni, di che dogliose urne  
 ti bagna Amor, con quelle mani eburne,  
 solo ver' me crudeli a sì gran torto!

Tasso opera una ripresa del testo petrarchesco, mutuato da un numero vasto di riferimenti<sup>29</sup>. Ariosto nel *Furioso* (X, 21-22) così descrive la disperazione di Olimpia, appena respinta da Bireno:

Or già non scalda e cova  
 più le vedove piume, ma si getta  
 del letto e fuor del padiglione in fretta:  
 e corre al mar, graffiandosi le gote,  
 presaga e certa ormai di sua fortuna.  
 Si straccia i crini, e il petto si percuote,  
 e va guardando (che splendea la luna)  
 se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;  
 né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.  
 Bireno chiama: e al nome di Bireno  
 rispondean gli Antri che pietà n'avieno.<sup>30</sup>

Anche Tasso impiega queste immagini nella *Gerusalemme liberata* (XVIII, 31, 5-6) e nell'*Aminta* (vv. 123-128). Nel poema, Armida saluta il ritorno di Rinaldo, chiedendogli se sia venuto «a consolar presente / le mie *vedove notti* e i giorni tristi»; nella favola boschereccia il poeta fa dire con rimpianto a Dafne: «O mia fuggita etate, / quante *vedove notti*, / quanti dì solitari / ho consumato indarno, / ch'impiegar si potevano in quest'uso, / il qual più replicato è più soave!».

La regina specifica che la vista del letto le scatenerebbe troppi ricordi (cfr. vv. 1188-1189: «fra me ch'un tempo impressi / io solea rimirar cari vestigi / del mio signore»); e in effetti racconta con sempre più tristezza e tenerezza: l'inarcatura mette in evidenza lo sposo con tutti i suoi meriti e la continua ripetizione di «me», «io», e «mio» manifesta il dolore tutto intimo per il possesso interrotto. La memoria non riesce a distaccarsi dal re e prosegue a produrre immagini e ricordi intensi, tanto

<sup>29</sup>) Cfr. *Vita nuova* (III, 3): «E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire alli miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio dalle genti, e ricorso al solingo luogo d'una mia *camera*, puosimi a pensare di questa cortesissima. E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una maravigliosa visione. Che mi pareva vedere nella mia *camera* una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse». Nella nostra rassegna non va dimenticato il celebre sonetto *Ah! Duro campo di battaglia è il letto* di Tasso medesimo, dove il gioco di allusioni è compiaciuto.

<sup>30</sup>) Pure in questo frangente il testo ariostesco viene richiamato in quanto appartiene a una lunga catena tematica; ma, non sono secondarie le divergenze, che vedono il brano del *Furioso* narrativo e patetico, quello di Tasso incline alla *brevitas* e alla *conciunitas*.



da raggiungere il massimo grado dell'affetto e della dolcezza con «ei porgea ricetta / a' piaceri, a' riposi, al dolce sonno, / a' soavi susurri, a' baci, a' detti»; l'*accumulatio* – tramite l'asindeto musicale e le allitterazioni, che donano delicatezza estrema all'elenco – espone attività trascorse in comune, piene di serena complicità. Il letto è visto come un simbolo, il testimone di quei momenti lieti vissuti insieme; e il sostantivo «ricetta» aumenta ancor di più l'idea di intimità tra il re e la regina. Tasso già nel *Rinaldo* (X, 25-26) aveva sfruttato questo *topos* ricorrente, nel momento in cui Floriana – prima di uccidersi per l'abbandono di Rinaldo – ricorda il letto, spettatore di tanti momenti di felicità:

Tu, *caro letto*, che d'un dolce amore  
testimon fusti mentre lieta io fui,  
or ch'è cangiata in ria la destra sorte,  
testimonio ancor sii de la mia morte.

E come nel tuo sen prima accogliesti  
le mie gioie, i dilette e i gaudii tutti,  
ed or non meno accolti insieme hai questi  
sospir dolenti e questi estremi lutti,  
così accogli il mio sangue, e in te ne resti  
eterno segno.

Il brano viene concluso e ulteriormente amplificato per mezzo dei densi endecasillabi 1193-1194: «secretario fedel di fido amore, / di secreti pensier, d'alti consigli». Il sostantivo «secretario», in posizione incipitaria, va a formare una figura etimologica con «secreti», anch'esso all'inizio di verso. Oltretutto l'intero sintagma nasconde un'importante citazione petrarchesca con rovesciamento di finalità e sentimenti. Nel sonetto CLXVIII (vv. 1-2) del *Canzoniere* si legge: «Amor mi manda quel dolce pensiero / che *secretario* antico è fra noi due». Nella *Gerusalemme liberata* (VI, 103) il passo viene riecheggiato con tono lirici palesi in occasione del celebre episodio della *teichoscopia* di Erminia: «Era la notte, e 'l suo stellato velo / chiaro spiegava e senza nube alcuna, / e già spargea rai luminosi e gelo / di vive perle la sorgente luna. / L'innamorata donna iva co 'l cielo / le sue fiamme sfogando ad una ad una, / e *secretari* del suo amore antico / fea i muti campi e quel silenzio amico».

Sono ormai chiari i propositi di questa tecnica combinatoria, ravvistata da Stefano Jossa in alcuni punti della *Liberata* (p. es. XVI, 1-24). Lo studioso parla di un'operazione riscrittoria “chiaroscurale”, capace non solo di mimetizzare i modelli di riferimento senza mai esibirli esplicitamente, ma anche di prendere le distanze o riconoscere la diversità dai modelli<sup>31</sup>. Difatti – come abbiamo registrato – Tasso utilizza le fonti in

<sup>31</sup>) Cfr. Jossa, 1997, pp. 106-113.

modo plastico, tanto da scomporre e trasformare la lezione degli scrittori con cui si confronta. Il poeta porta così alle estreme conseguenze il concetto della *docta varietas* di Poliziano, in quanto arriva a modificare nel profondo il senso e il linguaggio dei testi di partenza. Tutto ciò era stato teorizzato con nitore da Tasso in un brano dei *Discorsi del poema eroico*, in cui il criterio dell'*aemulatio* si poggia saldamente sul magistero di Omero e Virgilio e trova un paragone efficace con il mestiere del tintore:

Ma perché l'imitazione è propria del poeta, è necessario che in questa parte consideriamo l'eccellenza d'Omero e di Virgilio, a' quali i poeti toscani non si possono paragonare di leggieri. L'arte de' poeti, come disse Dion Crisostomo, è molto licenziosa; e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua, o con un carattere solamente, ma tutte volle adoperare, e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori, di quante egli fece l'opere sue; né contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche, a guisa di vecchia moneta cavata da' tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevè da' barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sé qualche piacevolezza o qualche veemenza; né trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purché addolcisca l'auditore e, riempiendolo di stupore, l'incanti con la meraviglia; né però gli lascia nel proprio paese o ne la propria natura, ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta e quasi volta sottosopra; ed in somma si dimostra non sol facitor di versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi a le cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sovra sigillo.<sup>32</sup>

#### 4. *Ribaltamenti*

I ribaltamenti – tramite i quali Tasso si spinge a modificare la natura della fonte – assumono il massimo grado di calibrata elaborazione, poiché mediante essi lo scrittore varia del tutto l'opera cui ci si ispira per finalità e tematiche, riqualificandola in modo radicale a partire dalle esigenze del nuovo contesto. Genette chiama “palinsesti” questi procedimenti, che avvengono quando «un testo sovrapposto a un altro testo non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza»<sup>33</sup>. In questa situazione, Tasso lavora direttamente sui generi letterari; difatti recupera alcuni temi lirici e li adatta – con totale divergenza di forme e soggetti – alla tragedia. Alessandro Metlica ha condotto un lavoro convincente intorno ai ribaltamenti operati da Tasso (cfr. soprattutto

<sup>32</sup>) Cfr. Poma 1964, pp. 245-246.

<sup>33</sup>) Genette 1997, p. 469.

*Liberata* IV e XVI) per connotare Armida quale personaggio originale e sorprendente<sup>34</sup>. Infatti, apportando numerosi «cortocircuiti intertestuali», il poeta rende impossibile catalogare Armida entro un modello univoco. Ella – proprio come Alvida, Rosmonda e Rusilla – spicca per la «doppiezza della sua psicologia, ponendosi in un rapporto più di rottura che di continuità nei confronti della tradizione precedente. Il processo è per certi versi paradossale: risulta segnato da una sconcertante originalità un personaggio costruito (e in modo maniacale) sull'intarsio di *topoi* e citazioni»<sup>35</sup>. Cerchiamo ora di vedere come questa tecnica si riverberi nel *Torrismondo*.

1. – Durante la sequenza conclusiva del proprio intervento (vv. 165-175), Alvida rivela alla nutrice, tramite un lungo processo di citazioni, un particolare, che – secondo lei – proverebbe in modo inequivocabile la freddezza di Torrismondo. Già al verso 165 ci accorgiamo che «madre, io pur ve 'l dirò» è una reminiscenza non casuale del *Rinaldo* (IX, 68, 3: «madre, te 'l dirò pur»), in cui Clarice è impegnata a confessare l'amore per Rinaldo alla nutrice Elidonia. Alvida sostiene di voler svelare tutto, eppure non senza imbarazzi (vv. 165-167): «benché vergogna / affreni la mia lingua, e risospinga / le mie parole indietro». Capita spesso che la donna si avvicini a Torrismondo e lo tocchi, senza reazioni affettuose di quest'ultimo. Anzi il principe sembra terrorizzato (vv. 169-175):

ei trema, e tinge di pallore il volto,  
che sembra (onde mi turba e mi sgomenta)  
pallidezza di morte, e non d'amore;  
o 'n altra parte il volge, o 'l china a terra,  
turbato e fosco; e se talor mi parla,  
parla in voci tremanti, e co' sospiri  
le parole interrompe.

Tasso opera – mediante numerosi rinvii – uno scaltro ribaltamento per descrivere la fenomenologia d'amore, percepita da Alvida nel suo esatto contrario: si pensi alla celebre ode – fr. 31 Voigt – di Saffo in cui la poetessa ripercorre minuziosamente i dieci disturbi fisici tradizionalmente legati alla malattia di *eros*: la voce viene a mancare, la lingua si spezza, gli occhi non vedono, le orecchie ronzano, il colorito è pallido, il soggetto sente la morte incombere, il cuore è sconvolto, un tremito pervade il soggetto, un fuoco si spande sulla pelle e un sudore freddo sgorga copioso

<sup>34</sup>) A consimili risultati giunge – concentrandosi su Argante - Foltran 1992, pp. 89-134.

<sup>35</sup>) Metlica 2008, p. 279. Anche Natali 1996, pp. 25-73, che evidenzia il sottile riuso petrarchesco nella *Liberata*, mostra come il personaggio sia costruito quale controfigura e rovesciamento parodico di Laura.

senza arrestarsi<sup>36</sup>. Forse Tasso poteva avere maggior familiarità con il rifacimento latino di Catullo (*carmen* LI), poeta amato e più volte imitato<sup>37</sup>. La fortuna di Saffo nella seconda metà del Cinquecento viene, tuttavia, corroborata dalle edizioni di Henricus Stephanus – tre stampe tra il 1560 e il 1567 dei *Carminum poetarum novem, lyricae poeseos principum fragmenta* – e di Fulvio Orsini, *Carmina novem illustrium feminarum* del 1568. Mi pare poi utile osservare che una traduzione letteraria di Saffo venne apportata da Giovanni Andrea dell'Anguillara nel 1572, un anno prima del *Galealto*<sup>38</sup>. E con buone probabilità, Tasso conosceva il poeta, se non altro perché commentatore del *Furioso* (1563), autore nel 1565 della tragedia *Edipo* nonché traduttore in ottava rima delle *Metamorfosi* (1554) e del primo libro dell'*Eneide* (1565). L'artificio utilizzato è assai fine: Alvida pensa che questi siano segni di mancanza d'amore, quando, invece, ne sono segnali a tutti gli effetti. È indicato – con mezzi di raffinata elaborazione – il forte disorientamento della giovane e l'incapacità di cogliere elementi oggettivi, che si danno quali indecifrabili e mutevoli. Il tutto viene legato dai versi precedenti («affreni la mia lingua, e risospinga / le mie parole indietro»), che dimostrano come la vera innamorata sia proprio Alvida. Tasso così si avvale in modo ambiguo della classica allusione alla fenomenologia d'amore, funzionale a presentare pure la disperata condizione in cui si trova Torrismondo, che ama Alvida, ma non può dimostrarlo in pubblico, perché ciò costituirebbe un tradimento nei confronti dell'amico Germondo. L'ambivalenza è individuata tramite le due voci che si susseguono: Alvida coglie il tormento, giudicandolo l'effetto di un disamore da parte di Torrismondo, la nutrice interpreta i sintomi come quelli della malattia d'amore. Alvida vorrebbe incolpare la «vergogna» per il comportamento irrazionale – proprio come «rimembranza, vergogna, ira e disdegno» al verso 86 non erano

<sup>36</sup>) Ecco le due strofe in questione (vv. 5-12): *καὶ γλαίαισας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, / ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φόνας / οὐδ' ἔν τ' εἶκει, // ἄλλ' κὰμ μὲν γλώσσα ἔαγε λέπτων / αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, / ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἔν ὄρημι', ἐπιρροῦ- / βεισι δ' ἄκουαι.* Per Saffo faccio riferimento a Voigt 1971.

<sup>37</sup>) Cfr. i vv. 5-12: *dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi: nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / <vocis in ore> // lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suopte / tintinant aures, gemina et teguntur / lumina nocte.* Per i rapporti con il veronese e relativa bibliografia cfr. Ghezzi 1997, pp. 61-73.

<sup>38</sup>) Riporto il componimento per esteso tratto da Goretti 1927: «Parmi quell'huomo eguale essere a i Dei, / qual diritto a te siede, / e dolce ragionar ti sente, e vede rider soavemente. / Questo a me il cor nel petto batte, e fiede: / perché mentre mi sei / opposta, sì che con questi occhi miei / ti vegga immantinate, / non ho a voce formar virtù possente; / ma impedita la lingua muta viene, / e sottil fuoco presto / passami per le vene. / Perdon l'ufficio gli occhi di mirare, / l'orecchie d'ascoltare. / Gelo è il sudor, tutta tremante resto. / Più c'herba secca di pallor dipinta, / priva di spirto, assembro quasi estinta».

state sufficienti a placare l'amore – quando è l'amore stesso che non le consente di ragionare.

2. – Un ultimo confronto può essere costituito con gli endecasillabi 1195-1196 in cui emerge con maggior nettezza il cambiamento di *elocutio* e contenuti operato da Rusilla: «Ma dove mi trasporti a viva forza, / memoria innamorata? / Sostien ch'io torni ove il dover mi spinge». La memoria sembra una forza inarrestabile, che piega la donna al suo volere. Il verso 1195 ha un predecessore antico quale Seneca, però riecheggia nelle *Rime* di Della Casa (XLV, 49: «e forse o desir cieco ove m'adduci?») e nel *Rinaldo* (VI, 13, 7): «dove, amor e pietà, mi trasportate?»<sup>39</sup>. In tutte e tre le situazioni – benché molto diverse tra loro – viene dimostrata l'impossibilità dell'individuo di reagire e trovare autonomia nei confronti dell'amore e delle passioni più travolgenti. Tasso, però, ne estremizza ancor di più la violenza e le conseguenze con «a viva forza». Questo complemento di modo viene impiegato – innanzitutto nei poemi e nelle rime amorose – quando lo scrittore intende mostrare l'intensità e la veemenza con cui un'azione è condotta o subita. Ad esempio nel ventesimo canto del *Furioso* (70, 1-2), Marfisa dice a Guidone: «Vientene insieme / con noi, ch'a viva forza usciren quinci». Bisogna annoverare anche Petrarca, che ritorna quasi in ogni verso e con attinenze assai stringenti (*RVF* CCXC, 9-11): «Ma 'l ceco Amor et la mia sorda mente / mi traviavan sì, ch'andar per viva / forza mi convenia dove morte era». Il soggetto dell'endecasillabo 1195 viene espresso con inarcatura in quello successivo: «memoria innamorata». Il poeta concentra qui una nuova chiave di lettura del personaggio. Inoltre si aggiunga che esso esplicita una nuova allusione a Petrarca (*RVF* LXXI, 90-105). Il rinvio non riguarda un singolo emistichio, bensì si estende per il tema generale della strofa:

L'amoroso pensiero  
 ch'alberga dentro, in voi mi si discopre  
 tal che mi trà del cor ogni altra gioia;  
 onde parole et opre  
 escon di me sì fatte allor ch'ì spero  
 farmi immortal, perché la carne moia.  
 Fugge al vostro apparire angoscia et noia,  
 et nel vostro partir tornano insieme.  
 Ma perché la *memoria innamorata*  
 chiude lor poi l'entrata,  
 di là non vanno da le parti extreme;  
 onde s'alcun bel frutto

<sup>39</sup>) Cfr. Fedi 1978 e *Fedra* 112 (Zwierlein 1986): *Quo tendis, anime?* Fedra sta parlando alla nutrice, spiegandole che l'amore è solo *furor* e un *fatale malum*, come quello provato della madre Pasifae per un toro di Poseidone.

nasce di me, da voi vien prima il seme:  
 io per me son quasi un terreno asciutto,  
 còlto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto.

In questa canzone l'amore è un'esperienza totalizzante; l'«amoroso pensiero», che tiene incatenato l'io poetante, domina il soggetto e non concede né distrazioni né altre soddisfazioni. Il sentimento è così radicale – e per certi versi non tollerabile – da augurarsi la morte, unica soluzione per sfuggire a questo tormento soffocante. L'amante vive una condizione paradossale, sempre destinato alla sofferenza e a patire; quando la donna è vicina all'io lirico, egli ne trae giovamento, ma – appena ella se ne distanzia – i dolori tornano a farsi acuti. Solamente la «memoria innamorata» riesce a lenire le pene causate dalla lontananza. La completa subalternità dell'uomo è data dall'immagine finale della semina, con la quale si proclama che ogni virtù in lui viene emanata dalla donna.

Un altro petrarchismo – con ribaltamento – è evidente all'endecasillabo 1197: «Sostien ch'io torni ove il dover mi spinge». Nei *Rerum vulgarium fragmenta* leggiamo, nel medesimo componimento LXXI, ai versi 46-48: «Dolor, perché mi meni / fuor di camin a dir quel ch'ï non voglio? / Sostien ch'io vada ove 'l piacer mi spigne». In Petrarca il dolore governa il poeta, che trova nel «piacer» il mezzo per vincerlo; in Tasso, invece, la dicotomia è proprio costituita tra il ricordo dei passati piaceri e il senso del dovere che ritorna a guidare il discorso di Rusilla.

Ciò fa ben capire che Rusilla non ha voluto certo sperimentare una strategia retorica differente per meglio smuovere la figlia. Anzi, si è mostrata indecisa in alcuni tratti e meno risoluta nell'argomentare; è andata fuori tema, ha presentato questioni cariche di tensione, molto lontane da quelle sempre tranquille e a tratti semplicistiche comunicate in precedenza; si è contraddetta e ha squarciato quella trama di verità cristalline intrecciate fino a poco tempo prima. Il tema della morte, ad esempio, sostituisce quello della fatica di vivere; e, invece di incoraggiare le unioni e il mutuo sostegno tra gli uomini, mostra – alla fine – l'inutilità e l'inermità profonda dell'agire umano. Il repentino cambiamento della figura di Rusilla viene – non a caso – sottolineato da un altrettanto veloce rivoluzionamento dell'originale petrarchesco, adottato quale modello imitativo famoso e riconoscibile.

## 5. Conclusione

Prima di completare l'analisi è necessario evidenziare un particolare essenziale. Martignone nel suo saggio citato sui rapporti tra il Tasso tragico e Petrarca ha meritoriamente indicato come il *Canzoniere* sia fun-

zionale alla fusione della *dulcedo* propria della poesia lirica con la *gravitas* dell'epica<sup>40</sup>. Tuttavia concentrandosi solo sui problemi meramente lessicali e formali non si è chiarito se le allusioni a Petrarca siano frutto di semplici reminiscenze e riprese o – meglio – di rifacimenti voluti<sup>41</sup>. A questo punto è utile ricordare una basilare categoria letteraria applicata dagli scrittori classici, ma valida per molti rinascimentali: «[...] scrivere come un autore non significa replicarlo, cioè trattare i suoi enunciati come degli *unica*, antigrifi da riprodurre, riproducibili appunto, citabili e riconoscibili, perché singolari. Spesso il fine dei poeti antichi è di rifare e sostituire un modello piuttosto che di ricordarlo»<sup>42</sup>. Leggendo il *Torrismondo* possiamo accorgerci con facilità che la citazione petrarchesca non è un semplice calco, bensì una riproposizione frastagliata: oltre ai passi già citati, pensiamo al verso 3, dove il «lucido oriente» non ha nulla a che vedere con la visione serena di *RVF CCCXXXVII*, 2. In Petrarca l'«oriente» è detto «odorifero» e simboleggia la natura pronta a sbocciare; non a caso al verso successivo vengono elencati «frutti, fiori, erbe e frondi». Nella tragedia, invece, l'alba è l'ora funesta delle pene d'amore e degli incubi di Alvida. Al verso 53 abbiamo «sorgendo spesso ad incontrar l'aurora», in Petrarca (*RVF CCXIX*, 9) «così mi sveglio a salutar l'aurora». Ma se nel *Canzoniere* il sentimento è positivo e configura il ritorno della primavera, qui si parla solo di una stagione fatale e luttuosa. All'endecasillabo 80 i giuramenti amorosi non sono promessi dalla donna (Laura-Alvida) all'uomo, bensì seguono il percorso esattamente contrario e – Tasso sembra suggerirlo – innaturale. In questo caso viene adoperato uno stilema petrarchesco, tenendo però presente la vicenda mitica di Teseo e Demofonte. Al verso 85 il «duro freno» di Alvida è collocato da parte dalla ragione contro l'amore oppressivo, in Petrarca (*RVF CXLVII*, 2) è l'opposto. E per finire il calco di «che s'aspetti non so, né che s'agogni» ha la funzione di risemantizzare il testo, poiché nei *RVF* è inserito in una «poesia civile» che si rivolge all'Italia.

Tasso, invero, opera i richiami petrarcheschi non soltanto per evitarne le convenzioni e le ripetizioni di maniera tipiche del suo tempo<sup>43</sup>, ma pure per conferirne un inedito significato. L'autore del *Canzoniere* è da risemantizzare, al fine di presentare al lettore un panorama diverso. L'amore e la serenità di fondo vengono accolti e totalmente mutati in sen-

<sup>40</sup> Cfr. l'epistola dedicatoria del *Torrismondo* a Vincenzo Gonzaga: «La tragedia per opinione di alcuni è *gravissimo* componimento, come ad altri pare, *affettuosissimo* e convenevole a' giovenetti: i quali, oltre tutti gli altri, par che ricerchi per uditori».

<sup>41</sup> Vd. Martignone 2005, p. 241: «[...] nel *Torrismondo* Petrarca funge da modello principalmente a livello di elocuzione».

<sup>42</sup> Conte - Barchiesi 1989, pp. 94-95.

<sup>43</sup> Sul petrarchismo cinquecentesco si possono consultare gli studi e le relative bibliografie di Baldacci 1957 e Anselmi 2004.



timenti di disarmata angoscia e terrore. Il *Re Torrismondo* – con i suoi contenuti desolanti – diventa un contenitore magmatico che assorbe e domina le norme letterarie, imponendo la sua legge in modo universale e assoluto. La scrittura – come ben ravvisa Jossa (1997, p. 119) – non è più portatrice «di una verità, ma è creazione di un mondo a sé stante, autonomo. All'arte non resta che il compito di denunciare (e svelare) la finzione proponendosi come “magia”». E così nella tragedia ogni ideologia viene assoggettata, non si intravedono speranze o riscatti e, di conseguenza, da un punto di vista formale, sono piegati tutti i generi restanti: infatti il notevole valore dell'opera viene marcato anche da queste tecniche particolari. Non ci sono riferimenti a un passato definito e sicuro; al contrario essi scaturiscono da processi complessi quanto profondi. I personaggi, pertanto, ci appaiono nell'opera come virtuali forze centrifughe e isolate rispetto al consumarsi del dramma; sono apparentemente tesi a evitarlo, secondo una propria prospettiva parziale e insufficiente – la politica per il consigliere, l'amicizia per Germondo, la lealtà per Torrismondo, l'amore per Alvida e Rosmonda, la devozione per la nutrice e la famiglia per Rusilla – ma in realtà ne saranno i principali promotori, anche se involontari. La tragedia si concluderà con il pianto della regina (vv. 3307-3314) senza soluzioni o indicazioni di comportamenti eroici, senza alcuna riabilitazione dell'onore, dell'amicizia, dell'amore e senza messaggi di esemplarità e insegnamento. Rimarrà la certezza che l'umanità non possa salvarsi su questa terra; tutti i punti di vista che i personaggi incarnano sono perdenti e pericolosi. Non ci sono nemici da sconfiggere, non sono organizzati complotti o scatenate punizioni, non intervengono entità superiori. È molto peggio: il male proviene dai personaggi medesimi, che non si accorgono mai di questa sventura né – sempre soli – riescono a reagire o chiedere aiuto a qualcuno.

MATTEO BOSISIO

Università degli Studi di Milano  
matteo.bosisio@unimi.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |              |   |
|--------------|---|
| Allen 2000   | G. Allen, <i>Intertextuality</i> , London - New York, Routledge, 2000.  |
| Anselmi 2004 | G.M. Anselmi (a cura di), <i>Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca</i> , Milano, Rizzoli, 2004.                         |
| Ariani 1980  | M. Ariani, <i>Il discorso perplesso: “parlar disgiunto” e “ars oratoria” nel «Torrismondo» di Torquato Tasso</i> , «Paradigma» 3 (1980), pp. 51-89. |

- Baldacci 1957 L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1957.
- Barbi 1907 D. Alighieri, *Vita nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Le Monnier, 1907.
- Basile 1994 T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno editrice, 1994.
- Bausi 1997 F. Bausi, *Echi del Poliziano nella «Gerusalemme Liberata»*, in A. Daniele - F.W. Lupi (a cura di), *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996), Soveria Mannelli, Rubettino, 1997, pp. 33-46.
- Bernardelli 2000 A. Bernardelli, *L'intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Bianchi 1999a N. Bianchi, «... e legge antica / è che a nessuno amato amar perdoni»: presenze dantesche nella «fabula» e nella lingua del I atto de «Il Torrismondo», in V. Placella (a cura di), *Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento*, Napoli, L'Orientale, 1999, pp. 9-16.
- Bianchi 1999b N. Bianchi, *Presenze dantesche nella «Liberata»: la selva di Saron*, «Studi tassiani» 47 (1999), pp. 29-44.
- Bornecque 1928 Ovidio, *Heroides*, éd. par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- Cabani 2005 M.C. Cabani, *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005.
- Caretti 1976 T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1976.
- Chiodo - Martignone 1995 B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo - V. Martignone, Torino, RES, 1995.
- Conte - Barchiesi 1989 G.B. Conte - A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 94-95.
- Contini 1974 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Alpi-gnano, Tallone, 1974.
- Cremante 1988 G.G. Trissino, *Sofonisba*, in R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988.
- Cremante 2005 R. Cremante, «Or non parl'io, né penso, altro che pianto»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in C. Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208.

- Da Pozzo 1980 G. Da Pozzo, *Esempi di oltranza nel linguaggio tassiano*, «Studi tassiani» 28 (1980), pp. 51-71.
- Da Pozzo 1999 G. Da Pozzo, *Forma allusiva e scenario della mente nel teatro tassiano*, in G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 861-879.
- De Maldè 1910 E. De Maldè, *Le fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Parma, Tip. Cooperativa, 1910.
- De Robertis 2004 D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Eisenhut 1983 Catullo, *Carmina*, hrsg. von W. Eisenhut, Leipzig, in aedibus B.G. Teubneri, 1983.
- Fedi 1978 G. Della Casa, *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno editrice, 1978.
- Flora - Mazzali 1952 T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, in F. Flora - E. Mazzali (a cura di), *La Gerusalemme liberata e la Gerusalemme conquistata: edizioni integrali a raffronto*, Milano, Malfasi, 1952.
- Foltran 1992 D. Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, «Studi tassiani» 40-41 (1992-1993), pp. 89-134.
- Genette 1997 G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. 1982).
- Ghezzi 1997 A. Ghezzi, *Gli elegiaci latini nella «Gerusalemme liberata»*, «Italianistica» 26 (1997), pp. 61-73.
- Ghidini 2011 O.A. Ghidini, «Anch'io vuo' divenir gigante». *Nuovi contributi intertestuali fra «Liberata» e «Conquistata»*, «Rivista di letteratura italiana» 29 (2011), pp. 33-50.
- Goretti 1927 G.A. dell'Anguillara, *Cinque sonetti*, a cura di G.B. Goretti, Roma, Antinucci, 1927.
- Grosser 1997 H. Grosser, *I fondamenti teorici dell'evoluzione stilistica tassiana*, in W. Moretti - L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'università*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 315-331.
- Guglielminetti 1990 M. Guglielminetti, *Torquato Tasso. Per una nuova poesia*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, III, Torino, UTET, 1990.
- Incanti 1978 C. Incanti, *Dal «Galealto» al «Torrismondo»*, «Misure critiche» 7 (1978).

- Jossa 1997 S. Jossa, *Proposte per una lettura dell'intertestualità tassiana*, «Filologia e critica» 22 (1997), pp. 105-123.
- Luparia 2006 T. Tasso, *Mondo creato*, a cura di P. Luparia, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- Maier 1964 T. Tasso, *Genealogia della Serenissima Casa Gonzaga*, in B. Maier (a cura di), *Opere*, II, Milano, Rizzoli, 1964.
- Marongiu 1996 P. Marongiu, *Riflessi del II libro dell'«Eneide» nella «Gerusalemme liberata»*, «Esperienze letterarie» 22 (1996), pp. 61-76.
- Martignone 2005 V. Martignone, *Tra gravità e piacevolezza: l'uso delle fonti petrarchesche nel «Torrisondo» del Tasso*, in C. Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 231-247.
- Metlica 2008 A. Metlica, *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella «Liberata»*, «Filologia e critica» 33 (2008), pp. 276-289.
- Multineddu 1895 S. Multineddu, *Le fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Torino, Clausen, 1895.
- Musumarra 1972 C. Musumarra, *Il «Re Torrisondo» di Torquato Tasso e il superamento della tragedia cinquecentesca*, in C. Musumarra (a cura di), *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 137-163.
- Natali 1996 G. Natali, *Lascivie liriche. Petrarca nella «Gerusalemme Liberata»*, «La Cultura» 34 (1996), pp. 25-73.
- Orr 2003 M. Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- Orvieto 1992 L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno editrice, 1992.
- Pasquali 1951 G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.
- Perelli 1996 A. Perelli, *Due schegge ovidiane nella «Gerusalemme liberata»*, «Giornale italiano di filologia» 48 (1996), pp. 125-139.
- Pestarino 1997 R. Pestarino, *Interferenze lessicali: sull'intratestualità tassiana*, «Studi tassiani» 45 (1997), pp. 7-50.
- Pignatti 2002 F. Pignatti, *Le morti di Argante e di Solimano: indagini intertestuali sulla «Liberata»*, in *Sylva. Studi in onore di N. Borsellino*, a cura di G. Patrizi, II, Roma, Bulzoni, pp. 307-333.

- Poma 1964 T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 245-246.
- Prandi 1994 S. Prandi, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*»: *variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in A. Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di E. Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Roncaglia 1981 A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «*Metrica*» 2 (1981), pp. 3-41.
- Ruggiero 2005 R. Ruggiero, «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella «Gerusalemme liberata»*, Firenze, Olschki, 2005.
- Russo 2005 E. Russo, «*Però prepongo a tutti il Petrarca*». *Appunti sull'epica tassiana e il canone petrarchesco*, in *Studi su Tasso e Marino*, Padova - Roma, Antenore, 2005, pp. 3-38.
- Samoyault 2001 T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, pp. 78-79.
- Segre 1976 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Segre 1984 C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Šklovskij 1968 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94 (ed. orig. 1965).
- Sozzi 1955a T. Tasso, *Il Re Torrismondo*, in B.T. Sozzi (a cura di), *Opere*, II, Torino, UTET, 1955.
- Sozzi 1955b T. Tasso, *Rinaldo*, in B.T. Sozzi (a cura di), *Opere*, II, Torino, UTET, 1955.
- Tomasi 2009 T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- Verdino 1991 S. Verdino, *Organizzazione della tragedia in «Il Re Torrismondo»*, in A. Agazzi (a cura di), *Studi in onore di B.T. Sozzi*, Bergamo, Centro di studi tassiani, 1991, pp. 117-150.
- Vivaldi 1893 V. Vivaldi, *Sulle fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Catania, Calò, 1893.
- Voigt 1971 *Sappho et Alcaeus*, hrsg. von E.M. Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1971.
- Zwierlein 1986 Seneca, *Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, ed. O. Zwierlein, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1986.