CAPITOLO

1

L'età della Controriforma e Torquato Tasso

Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce. (Tasso, Aminta, atto I, coro)

OBIETTIVI

1. Ricostruire i caratteri della Riforma, della Controriforma e del Concilio di Trento e i loro effetti sulla letteratura
2. Conoscere il dibattito sulla *Poetica* di Aristotele e distinguere le regole antiche dalle codificazioni del Cinquecento
3. Inquadrare la vita di Torquato Tasso nel mondo delle corti e della Controriforma
4. Analizzare un madrigale di Tasso nella metrica, nelle figure e nei temi
5. Comprendere la teoria del poema eroico esposta nei *Discorsi*
6. Leggere e interpretare il coro dell'età dell'oro dell'*Aminta* e la favola pastorale nella tradizione bucolica, da Teocrito a Virgilio

INDICE DEL CAPITOLO

1.1 Riforma e Controriforma 2
1.2 La cultura e le poetiche del secondo Cinquecento 5
1.3 Torquato Tasso: la vita 9
1.4 Le Rime, i Dialoghi e la teoria del poema eroico 12
1.5 L'Aminta 16

Italiano 4 · Parte I · Controriforma, Barocco, nuova scienza · versione 1.0
Capitolo 1: L'età della Controriforma e Torquato Tasso · pagine 21–46 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1545, nella città vescovile di Trento, ai confini tra il mondo italiano e quello tedesco, si apre un concilio che durerà, con lunghe interruzioni, diciotto anni. La Chiesa di Roma vi risponde alla frattura della Riforma protestante e ridisegna se stessa: che cosa si deve credere, come si formano i preti, quali libri si possono leggere. Un anno prima, nel 1544, a Sorrento è nato Torquato Tasso. La sua vita intera, dagli studi alla corte di Ferrara fino alla morte a Roma nel 1595, si svolge dentro il mondo che il Concilio ha disegnato, e la sua poesia ne porta i segni: il desiderio di piacere e il timore di sbagliare, la libertà della fantasia e il rispetto delle regole.

Questo capitolo apre il volume ricostruendo quel mondo: la Riforma e la risposta cattolica, l'Italia sotto l'egemonia spagnola, la riscoperta della *Poetica* di Aristotele, il gusto che gli storici dell'arte chiamano Manierismo. Poi presenta Tasso: la vita, le liriche, le idee sulla poesia e la favola pastorale *Aminta*, con il suo celebre coro dell'età dell'oro. Il suo capolavoro, la *Gerusalemme liberata*, sarà l'argomento del Capitolo 2.

1.1 Riforma e Controriforma

1.1.1 Dove eravamo rimasti

Il volume dello scorso anno si è chiuso alle soglie del Concilio di Trento. Prima di andare avanti, ricordiamo in una tabella le conoscenze che questo capitolo dà per acquisite (Tabella 1.1): ci serviranno come punto di confronto, perché molte delle novità del secondo Cinquecento si capiscono solo misurandole su quello che c'era prima.

Tabella 1.1 Dove eravamo rimasti: quattro punti fermi del primo Cinquecento (vedi *Italiano 3*).

Argomento	Che cosa sai già	Dove
Pietro Bembo	Nelle *Prose della volgar lingua* (1525) propone come modello il fiorentino del Trecento: Petrarca per la poesia, Boccaccio per la prosa. Nasce il *petrarchismo*.	*Italiano 3*, cap. 11
Ludovico Ariosto	L'*Orlando furioso* (1516, 1521, 1532): molte storie intrecciate, ottave, ironia del narratore, la corte estense di Ferrara come pubblico.	*Italiano 3*, capp. 13–14
Niccolò Machiavelli	Il *Principe* separa la politica dalla morale; nel 1559 tutte le sue opere entrano nell'Indice dei libri proibiti; nasce il «machiavellismo».	*Italiano 3*, cap. 12
L'Indice e il *Decameron*	Messo all'Indice nel 1559, il *Decameron* resta il modello della prosa: circola in edizioni *rassettate* (Firenze, 1573; Salviati, 1582).	*Italiano 3*, cap. 9

1.1.2 La Riforma protestante

All'inizio del Cinquecento la Chiesa di Roma è ricca e potente, ma molti cristiani ne denunciano i mali: vescovi che non risiedono nelle loro diocesi, preti ignoranti, la vendita delle *indulgenze*, cioè la remissione delle pene per i peccati concessa in cambio di offerte in denaro. Nel 1517 un monaco agostiniano tedesco, **Martin Lutero**, rende pubbliche a Wittenberg novantacinque tesi contro le indulgenze. È l'inizio della **Riforma protestante**: Lutero sostiene che l'uomo si salva per la sola fede, non per le opere; che l'unica autorità è la Scrittura, che ogni credente deve poter leggere nella propria lingua; che il papa non ha alcuna autorità speciale nell'interpretarla. Scomunicato nel 1521, trova protezione presso alcuni principi tedeschi. In pochi decenni l'unità religiosa dell'Europa occidentale si spezza: il luteranesimo si diffonde in Germania e in Scandinavia, il calvinismo a Ginevra, in Francia e nei Paesi Bassi; in Inghilterra, con l'Atto di supremazia del 1534, il re diventa capo della Chiesa nazionale. Con la **pace di Augusta** (1555) i sudditi dell'Impero devono seguire la religione del loro principe.

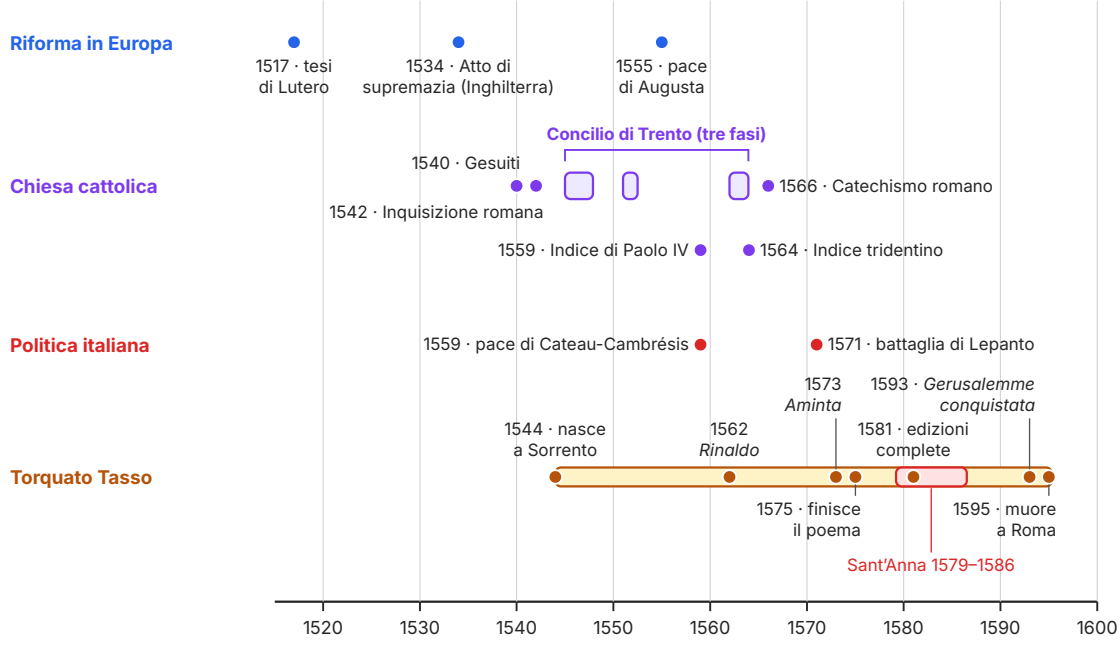


Figura 1.1 Dalla Riforma alla fine del secolo, in scala (una divisione = dieci anni). Le tre fasi del Concilio di Trento sono i tre rettangoli viola; nella riga di Tasso il tratto rosso indica gli anni della reclusione nell'ospedale di Sant'Anna.

1.1.3 Il Concilio di Trento

Il papa Paolo III convoca il concilio a Trento, una città formalmente dell'Impero ma vicina all'Italia, e lo apre nel dicembre del **1545**. Il **Concilio di Trento** si svolge in **tre fasi**, separate da guerre, epidemie e contrasti tra il papa e l'imperatore: 1545–1547 (con un trasferimento a Bologna), 1551–1552, 1562–1563 (Figura 1.1). I protestanti, invitati, non partecipano davvero: il Concilio non riunisce la cristianità, ma definisce l'identità cattolica in opposizione a loro.

Le decisioni del Concilio sono di due tipi. I **decreti dottrinali** fissano che cosa crede un cattolico, punto per punto contro le tesi protestanti: la verità rivelata si trova nella Scrittura *e* nella Tradizione della Chiesa; la traduzione latina della Bibbia detta *Vulgata* è dichiarata autentica per l'uso pubblico; l'uomo si salva per la fede unita alle opere; i sacramenti sono sette. I **decreti disciplinari** riformano il clero: i vescovi devono risiedere nelle loro diocesi e visitarle; in ogni diocesi deve sorgere un **seminario** per formare i futuri preti (1563); la predicazione e l'insegnamento della dottrina diventano doveri. Dopo la chiusura escono un catechismo ufficiale, il *Catechismo romano* (1566), e nuove edizioni dei testi della liturgia. Un vescovo come Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1564, applica questi decreti con un rigore che diventerà proverbiale: suo cugino Federigo sarà uno dei personaggi dei *Promessi sposi*.

> **DA RICORDARE**
>
> **Riforma cattolica o Controriforma?**
>
> Gli storici usano due etichette, e non sono sinonimi perfetti. **Controriforma** mette l'accento sulla **reazione** al protestantesimo: la condanna delle sue dottrine, la censura, l'Inquisizione. **Riforma cattolica** mette l'accento sul **rinnovamento** interno della Chiesa, che era cominciato prima di Lutero e che porta a nuovi ordini religiosi, a seminari, a opere di assistenza. Le due cose convivono: lo stesso Concilio corregge abusi antichi e insieme chiude ogni dialogo con i protestanti. In questo libro useremo «Controriforma» per indicare l'età (dal 1545 alla fine del secolo, e oltre), sapendo che il termine ne illumina soprattutto un lato.

1.1.4 Gesuiti, Inquisizione, Indice

Tre istituzioni danno forma alla cultura della Controriforma. La prima è la **Compagnia di Gesù**, fondata dallo spagnolo Ignazio di Loyola e approvata dal papa nel **1540**. I gesuiti si dedicano alle missioni e soprattutto all'istruzione: i loro *collegi* formano per due secoli le classi dirigenti cattoliche. Lo stesso Tasso, bambino, frequenta a Napoli la scuola dei gesuiti appena aperta.

La seconda è l'**Inquisizione romana**, o Sant'Uffizio, istituita nel **1542**: un tribunale centrale, guidato da cardinali, che giudica i sospetti di eresia in tutta l'Italia. Può interrogare, imprigionare, condannare al rogo: nel 1600 vi sarà condannato il filosofo Giordano Bruno, e nel 1633 vi sarà processato Galileo (Capitolo 4). La terza è l'**Indice dei libri proibiti**, l'elenco dei libri che un cattolico non può leggere, stampare né possedere. Il primo Indice romano è quello di papa

Paolo IV (**1559**), severissimo; nel **1564** esce l'Indice tridentino, preparato su mandato del Concilio, con regole generali che permettono di pubblicare alcuni libri «espurgati». Dal 1571 una congregazione di cardinali, la Congregazione dell'Indice, ne cura gli aggiornamenti.

Per la letteratura l'effetto è profondo, e non si misura solo con l'elenco dei libri vietati. C'è la **censura**, che colpisce opere come il *Decameron* o le opere di Machiavelli e impone le edizioni rassettate (Tabella 1.1). E c'è, più sottile, l'**autocensura**: lo scrittore che, prima di pubblicare, si chiede se un passo potrà dispiacere ai revisori, e lo corregge da sé. Tasso, come vedremo, vivrà questa condizione fino all'angoscia.

COLLEGAMENTI

Storia · Trento e Lepanto

Nel manuale di storia la Controriforma si intreccia con la politica di Filippo II di Spagna (re dal 1556 al 1598), che si presenta come difensore del cattolicesimo in Europa e nel Mediterraneo. Il 7 ottobre **1571**, a **Lepanto**, nel golfo di Patrasso, la flotta della Lega santa (Spagna, Venezia, Stato della Chiesa e altri Stati italiani) sconfigge la flotta ottomana. La vittoria fu celebrata come un trionfo della cristianità, in poesie, prediche e dipinti: è l'atmosfera di crociata in cui Tasso lavora al suo poema sulla conquista di Gerusalemme (Capitolo 2). Da ricordare anche la paura delle incursioni turche sulle coste: nel 1558 una flotta ottomana saccheggia Sorrento, la città natale del poeta.

1.2 La cultura e le poetiche del secondo Cinquecento

1.2.1 L'Italia spagnola e l'intellettuale a corte

Nel 1559 la **pace di Cateau-Cambrésis** chiude le guerre d'Italia tra la Francia e la Spagna. La Spagna di Filippo II controlla direttamente il Ducato di Milano, il Regno di Napoli, la Sicilia e la Sardegna, oltre a un gruppo di fortezze sulla costa toscana, lo Stato dei Presidi; gli altri Stati restano formalmente indipendenti, ma quasi tutti gravitano nell'orbita spagnola (Figura 1.2). Solo Venezia conserva una vera autonomia politica. Per l'Italia è la fine di un'epoca: la penisola che nel Rinascimento era stata il centro della cultura europea non decide più il proprio destino.



Figura 1.2 L'Italia intorno al 1560, dopo la pace di Cateau-Cambrésis. Le capitali sono colorate secondo lo Stato a cui appartengono; Ferrara, la corte di Tasso, è in viola. Coste: Natural Earth; proiezione equirettangolare.

Cambia anche la condizione dell'**intellettuale**. Ariosto, nelle *Satire*, si lamentava della corte ma la giudicava con ironia, dall'alto della sua indipendenza interiore. Nel secondo Cinquecento le corti italiane sono più piccole e più chiuse, i principi più deboli politicamente e più attenti all'etichetta, la Chiesa più vigile. Il letterato dipende in tutto dal favore del signore, che gli dà stipendio, alloggio e prestigio, e può togliergli. Ne nascono figure di scrittori inquieti, sempre in cerca di un protettore, sempre timorosi di perdere la grazia: Tasso ne è l'esempio più alto e più doloroso. Nascono anche, in tutta Italia, le **accademie**, associazioni di letterati che si riuniscono per discutere di lingua e di poesia, e che diventeranno uno dei luoghi tipici della cultura del Seicento (Capitolo 3).

1.2.2 La *Poetica* di Aristotele e le regole

Il grande fatto teorico del secolo è la riscoperta della *Poetica* di Aristotele, il trattato in cui il filosofo greco (IV secolo a.C.) aveva analizzato la tragedia e l'epica. Il testo era noto in latino da una traduzione del 1498, ma è nella seconda metà del secolo che diventa il centro di ogni discussio-

ne letteraria: escono traduzioni, commenti (quello di Francesco Robortello è del 1548), lezioni accademiche. Tu ne conosci già il passo più celebre, la definizione della tragedia come «imitazione di un'azione seria e compiuta» (μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, 1449b 24–25, trad. della redazione), letta nel secondo volume (*Italiano 2*, cap. 10): ora vedrai che cosa ne fecero i letterati del Cinquecento. Si discute che cos'è la poesia, a che cosa serve, quali sono i generi e come si devono scrivere.

Da Aristotele i letterati ricavano alcuni concetti destinati a durare. Il primo è il **verisimile**: il poeta non racconta, come lo storico, quello che è accaduto, ma quello che potrebbe accadere secondo verosimiglianza o necessità; per questo la poesia è «più filosofica» della storia. Il secondo è l'**unità dell'azione**: la favola, cioè la trama, deve essere una e compiuta, con un inizio, uno sviluppo e una fine, così che non vi si possa togliere una parte senza guastare il tutto. Il terzo è la distinzione dei **generi**: tragedia ed epica imitano personaggi elevati, la commedia personaggi inferiori.

A questi concetti i commentatori ne uniscono uno che viene da un altro testo antico, l'*Ars poetica* del poeta latino Orazio, che quest'anno studi in Latino con l'età augustea: la poesia deve unire l'**utile** e il **dolce**, insegnare e insieme dilettare (*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, v. 343: «ottiene ogni consenso chi unisce l'utile al dolce», trad. della redazione). Nel clima della Controriforma l'accento cade sull'utile: la poesia deve educare, e il piacere è la «dolcezza» che fa accettare l'insegnamento. È un'immagine che Tasso userà all'inizio della *Gerusalemme liberata*, paragonando i suoi versi al liquido dolce con cui si bagna l'orlo del vaso che contiene una medicina amara (Capitolo 2).

Dalla discussione nascono le **regole**, e la più famosa è quella delle tre unità: un'opera teatrale deve rappresentare **una sola azione**, che si svolge in **un solo giorno** e in **un solo luogo**. La si attribuisce spesso ad Aristotele, ma è un errore (Figura 1.3). Aristotele prescrive soltanto l'unità di azione; sul tempo osserva che la tragedia «cerca per quanto è possibile di stare entro un giro del sole» (ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, *Poetica*, 1449b 12–13, trad. della redazione). È una constatazione, non una legge: *periodos* è il «giro» compiuto, e il sole è la misura naturale del giorno. Del luogo non parla. È il letterato modenese Lodovico Castelvetro, nel suo commento alla *Poetica* del **1570**, a codificare le tre unità come regola, in nome della verosimiglianza: lo spettatore, che resta poche ore al suo posto, non crederebbe a un'azione che durasse mesi o cambiasse città.

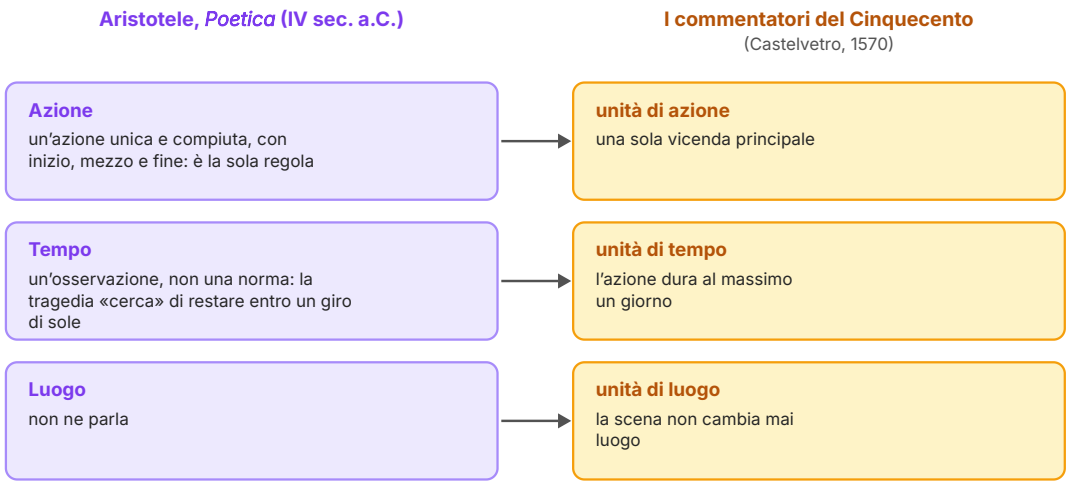


Figura 1.3 Dalla *Poetica* di Aristotele alle «tre unità»: che cosa dice il testo antico (a sinistra) e che cosa ne ricavano i commentatori del Cinquecento (a destra).

ERRORE FREQUENTE

Le «unità aristoteliche» non sono di Aristotele

Si legge spesso che un'opera «rispetta le unità aristoteliche». L'espressione è entrata nell'uso (la trovi anche nella Tavola A.6 di questo volume), ma va capita bene: delle tre unità, solo quella di **azione** è una regola della *Poetica*. L'unità di **tempo** nasce da un'osservazione di Aristotele trasformata in norma; l'unità di **luogo** è un'invenzione dei commentatori. Scrivi quindi: «le unità codificate dai commentatori cinquecenteschi di Aristotele». Ne riparleremo a proposito di Alfieri (Capitolo 11) e della polemica di Manzoni contro le unità (Capitolo 15).

1.2.3 Il Manierismo

Per descrivere il gusto artistico che va dagli anni Venti alla fine del Cinquecento gli storici dell'arte usano il termine **Manierismo**. La parola viene da *maniera*, che nelle *Vite* di Giorgio Vasari (1550 e 1568) indicava lo stile personale di un artista; solo nel Novecento il termine è diventato il nome di un periodo. I pittori «manieristi», come Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, partono dalla perfezione raggiunta da Michelangelo e da Raffaello e la spingono fino alla tensione: figure allungate e torte, spazi ambigui e affollati, colori acidi e innaturali, una grazia raffinata che può diventare inquietudine. Lo stesso Michelangelo, nel *Giudizio universale* della Sistina (1536–1541), dipinge un vortice di corpi senza architettura.

Applicare il termine alla letteratura richiede cautela: «Manierismo» è un'etichetta nata per la pittura, e gli studiosi non sono d'accordo su quali scrittori comprenda. Con prudenza si può dire che alcuni tratti della letteratura di questi decenni ricordano la pittura: la raffinatezza

estrema nell'imitare modelli ormai classici, il senso di un equilibrio perduto. Nella poesia di Tasso, sempre in bilico tra armonia e turbamento, molti hanno visto questi caratteri.

COLLEGAMENTI

Storia dell'arte · Trento e le immagini

Nell'ultima sessione (dicembre 1563) il Concilio di Trento emanò un decreto sulle immagini sacre: devono istruire i fedeli, non contenere errori di dottrina, non mostrare nulla di «lascivo». Le conseguenze si videro subito. Nel 1564, l'anno della morte di Michelangelo, il pittore Daniele da Volterra fu incaricato di coprire con panneggi alcune nudità del *Giudizio universale*, e per questo fu soprannominato «il Braghettone». A Roma, nel 1568, il cardinale Alessandro Farnese finanziò la costruzione della chiesa del **Gesù**, la chiesa madre dei gesuiti, progettata da Jacopo Barozzi da Vignola: un'unica grande navata, senza navate laterali, in cui tutti i fedeli vedono l'altare e sentono il predicatore. Fu il modello di moltissime chiese della Controriforma in Europa e in America. Il Manierismo e il Gesù sono argomenti del programma di Storia dell'arte di quest'anno: ritroverai lì, con le immagini, le opere qui soltanto descritte.

1.3 Torquato Tasso: la vita

1.3.1 Gli anni della formazione

Torquato Tasso nasce a **Sorrento** l'**11 marzo 1544**. Il padre, **Bernardo Tasso**, letterato di famiglia bergamasca, è cortigiano del principe di Salerno e autore di un poema cavalleresco, l'*Amadigi* (1560): Torquato cresce in una casa in cui la poesia è un mestiere e la corte un orizzonte naturale. Quando il principe di Salerno cade in disgrazia presso il viceré spagnolo e viene bandito dal regno, Bernardo lo segue in esilio, e la famiglia si divide. Torquato vive con la madre a Napoli, dove frequenta per due anni la scuola dei gesuiti; a dieci anni raggiunge il padre a Roma, e non rivedrà più la madre, che muore nel 1556. Seguono, sempre al seguito del padre, la corte di Urbino, dove studia insieme al figlio del duca, e Venezia, la capitale dell'editoria (Figura 1.4).

Nel 1560 si iscrive alla facoltà di legge dell'università di **Padova**, ma presto ottiene dal padre di passare agli studi di filosofia e di eloquenza, e frequenta i letterati più autorevoli del tempo, come Sperone Speroni; è qui che studia la *Poetica* di Aristotele. Nel **1562**, a diciotto anni, pubblica a Venezia il *Rinaldo*, un poema cavalleresco in dodici canti in ottave sulla giovinezza del cugino di Orlando, già orientato, come dichiara la prefazione, a una maggiore unità rispetto al modello di Ariosto. Si trasferisce poi all'università di **Bologna**, da cui nel 1564 è espulso perché accusato di aver scritto versi satirici contro studenti e professori, e torna a Padova. Già in questi anni ha cominciato a lavorare a un poema sulla prima crociata.



Figura 1.4 I luoghi di Torquato Tasso. La vita del poeta è un continuo spostamento da una città e da una corte all'altra; le date sono quelle dei soggiorni principali.

1.3.2 Ferrara: la corte degli Este

Nel **1565** Tasso entra al servizio del cardinale **Luigi d'Este** e si stabilisce a **Ferrara**, la città di Ariosto, governata dal duca **Alfonso II**. Sono gli anni più felici della sua vita. La corte estense è una delle più brillanti d'Italia, e il giovane poeta vi è ammirato, in particolare dalle sorelle del duca, Lucrezia ed Eleonora. Nel 1570 accompagna il cardinale in Francia; nel **1572** passa al servizio diretto del duca, che lo stipendia senza obblighi precisi, perché possa dedicarsi alla poesia. Nel **1573** scrive e fa rappresentare l'*Aminta*; nel **1575** annuncia di aver portato a termine il poema sulla crociata, a cui ha dato il titolo provvisorio di *Goffredo*, dal nome del suo protagonista.

1.3.3 La revisione romana e la crisi

Concluso il poema, Tasso non lo pubblica. Lo sottopone invece al giudizio di un gruppo di amici e letterati, quasi tutti legati alla curia di Roma, e la loro lettura diventa una lunga e tor-

mentata **revisione romana** (1575–1576). I revisori discutono di regole aristoteliche (il poema ha davvero un'azione unica? gli episodi d'amore non sono troppi?) e soprattutto di morale e di religione: gli incantesimi, le scene amorose, il meraviglioso possono piacere alla Chiesa? Tasso ora accetta le critiche, ora le respinge con irritazione, ora riscrive interi episodi; scrive persino un'*Allegoria* che interpreta tutto il poema come un percorso morale, per mettersi al riparo dalle accuse.

Gli scrupoli si trasformano in angoscia. Il poeta si convince di essere sospettato di eresia e si presenta spontaneamente davanti all'Inquisizione, che lo assolve; si crede spiato, tradito, perseguitato da nemici di corte. Nel 1577, dopo una crisi violenta, è rinchiuso per qualche tempo in un convento; fugge, raggiunge a piedi e travestito la sorella Cornelia a Sorrento, poi torna a Ferrara, riparte, vaga tra Mantova, Venezia, Urbino e Torino. Il comportamento di Tasso in questi anni ha fatto pensare a un grave disturbo psichico; gli studiosi discutono ancora quanto vi abbiano contato la malattia, le tensioni della vita di corte e il clima della Controriforma. Probabilmente tutti e tre.

1.3.4 Sant'Anna e gli ultimi anni

Nel febbraio del **1579** Tasso torna a Ferrara proprio durante i festeggiamenti per le terze nozze del duca. Si sente trascurato, e in pubblico insulta il duca e la corte. Alfonso II lo fa rinchiudere come pazzo nell'**ospedale di Sant'Anna**, dove resterà più di sette anni, fino al **1586**. Col tempo la prigionia si fa meno dura, e Tasso vi scrive lettere, dialoghi e rime. Intanto il suo poema, che egli non ha mai voluto pubblicare, esce senza il suo consenso: nel 1580 a Venezia, incompleto; nel **1581** in due edizioni complete curate da Angelo Ingegneri, che gli dà il titolo con cui lo conosciamo, *Gerusalemme liberata*. Il titolo, dunque, non è dell'autore. Il successo è immediato e travolgente.

Liberato nel 1586 su richiesta del principe Vincenzo Gonzaga, Tasso passa a **Mantova**, dove completa la tragedia *Il re Torrismondo* (1587). Poi ricomincia a spostarsi tra Roma, Napoli e Firenze, malato e povero, in cerca di protettori. Scrive soprattutto poesia religiosa, come *Le sette giornate del mondo creato*, un poema sulla creazione, e rifà da capo il suo capolavoro: la **Gerusalemme conquistata** (**1593**), in ventiquattro canti, più rigorosa nell'unità e nell'ortodossia, che i lettori non hanno mai preferito alla *Liberata*. Negli ultimi anni il papa Clemente VIII e suo nipote, il cardinale Cinzio Aldobrandini, lo proteggono, e si parla di incoronarlo poeta in Campidoglio, come Petrarca. Ma Tasso si ritira, ormai malato, nel convento di **Sant'Onofrio** sul Gianicolo, a Roma, dove muore il **25 aprile 1595**.

APPROFONDIMENTO

Il «mito» di Tasso

La vita di Tasso è diventata presto una leggenda, e la leggenda ha spesso coperto la storia. Lo scrittore francese Michel de Montaigne, di passaggio a Ferrara nel 1580, ne ricorda negli *Essais* la triste condizione a Sant'Anna. Nacque poi il racconto, privo di prove, di un amore segreto per Eleonora d'Este, punito dal duca con la prigionia. In età romantica Tasso divenne il simbolo del genio incompreso e perseguitato dal potere: Goethe gli dedicò un dramma, *Torquato Tasso* (1790), e nel 1823 Giacomo Leopardi, in visita a Roma, pianse sulla sua tomba a Sant'Onofrio, come scrisse in una lettera al fratello (lo leggerai il prossimo anno). La leggenda dice qualcosa di vero, la tensione tra il poeta e la corte; ma i documenti raccontano una storia più complicata, fatta anche di malattia e di una fede vissuta con scrupolo e paura.

1.4 Le *Rime*, i *Dialoghi* e la teoria del poema eroico

1.4.1 Un lirico musicale

Per tutta la vita Tasso scrive poesie liriche: un corpus vastissimo, di molte centinaia di testi, che negli ultimi anni egli stesso cercò di ordinare in sezioni (rime d'amore, rime d'encomio per principi e protettori, rime religiose). Il modello è Petrarca, filtrato attraverso i petrarchisti del Cinquecento; ma la voce è nuova. Tasso cerca prima di tutto la **musica** del verso: la dolcezza dei suoni, le pause, gli echi tra le parole, le immagini sfumate di notte, di luna, di acqua, di lacrime. Non stupisce che i musicisti del tempo abbiano messo in musica moltissimi suoi testi.

La forma più adatta a questa poesia è il **madrigale** cinquecentesco: un componimento breve, di solito tra sette e quindici versi, di endecasillabi e settenari liberamente mescolati e rimati, spesso chiuso da una rima baciata che dà al testo una conclusione arguta o sospesa. Non ha uno schema fisso, a differenza del sonetto, e proprio questa libertà lo rende adatto al canto: è il testo preferito dai compositori di *madrigali musicali* a più voci. (Il madrigale del Trecento, che hai studiato con Petrarca, era una forma diversa, con terzetti e chiusa: il nome è lo stesso, la struttura no.)

Lettura · «Qual rugiada o qual pianto»

È uno dei madrigali più famosi di Tasso, compreso nelle rime d'amore. La donna amata è partita, e il poeta rilegge i segni della notte appena trascorsa come se la natura avesse pianto con lui. Il testo è quello dell'edizione critica delle *Rime* curata da Angelo Solerti (1898), con gli accenti moderni (Tabella 1.2).

Tabella 1.2 Tasso, *Rime d'amore*, «Qual rugiada o qual pianto»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Qual rugiada o qual pianto, quai lagrime eran quelle che sparger vidi dal notturno manto e dal candido volto de le stelle?	Che rugiada o che pianto, che lacrime erano quelle che ho visto spargere dal manto della notte e dal volto luminoso delle stelle?
E perché seminò la bianca luna di cristalline stelle un puro nembo a l'erba fresca in grembo?	E perché la luna, bianca di luce, ha seminato sull'erba fresca, come in un grembo, una pioggia pura di stelle cristalline [le gocce di rugiada, che brillano come stelle]?
Perché ne l'aria bruna s'udian, quasi dolendo, intorno intorno gir l'aure insino al giorno?	Perché nell'aria scura si sentivano le brezze girare tutt'intorno fino all'alba, come se si lamentassero?
Fûr segni forse de la tua partita, vita de la mia vita?	Erano forse segni della tua partenza, o vita della mia vita?

Guida alla lettura

La struttura. Il madrigale è costruito su una serie di **domande**. Le prime due domande (vv. 1–4 e 5–7) riguardano le gocce cadute nella notte: erano rugiada o lacrime, e perché la luna le ha sparse sull'erba? La terza (vv. 8–10) chiede perché il vento sembrasse lamentarsi. Solo l'ultima domanda, nei due versi finali, rivela il motivo di tutto: la partenza della donna. Il lettore scopre la causa alla fine, come in un piccolo enigma, e capisce a ritroso che il paesaggio era uno specchio del dolore del poeta.

Le figure. Il testo si regge su una **metafora** continuata: la rugiada è il pianto della notte, che ha un «manto», e delle stelle, che hanno un «volto», come persone (**personificazione**, come la luna che «semina» e le brezze che si «dolgono»). Alla fine la domanda «Fûr segni forse…?» è **retorica**: il poeta conosce la risposta. L'ultimo verso, «vita de la mia vita», ripete la stessa parola con due funzioni grammaticali diverse (vocativo e complemento di specificazione): è una forma di **poliptoto**, che intensifica l'affetto, e un'espressione di lunga tradizione nella lirica amorosa. Nota anche le **allitterazioni** delle liquide e delle nasali (*l*, *r*, *n*, *m*), che rendono il suono morbido e quasi cantato.

Una variante. Al v. 6 alcune edizioni moderne leggono *stille* («gocce») invece di *stelle*. Con *stelle*, la lezione dell'edizione critica, le gocce sull'erba riflettono il cielo stellato del v. 4: anche una sola lettera, che la filologia deve stabilire, cambia l'immagine.

ESEMPIO SVOLTO

Lo schema metrico di un madrigale

Problema. Ricava lo schema metrico di «Qual rugiada o qual pianto».

1. Conta le sillabe di ogni verso, ricordando la sinalefe. «Qual / ru / gia / da_o / qual / pian / to» = 7 (settenario); «che / spar / ger / vi / di / dal / not / tur / no / man / to» = 11 (endecasillabo). Al v. 9 «s'u / dian / qua / si / do / len / do_in / tor / no_in / tor / no» = 11, con *udian* di due sillabe (sineresi) e due sinalefi.

2. Segna le rime, con le maiuscole per gli endecasillabi e le minuscole per i settenari; la stessa lettera indica la stessa rima: *pianto* (a) rima con *manto* (A), *quelle* (b) con *stelle* (B), *luna* (C) con *bruna* (c), *nembo* (D) con *grembo* (d), *intorno* (E) con *giorno* (e), *partita* (F) con *vita* (f).

3. Scrivi lo schema: a b A B C D d c E e F f (Figura 1.5). Sei settenari e sei endecasillabi; le rime dei vv. 5–8 sono incrociate (C D d c), le ultime quattro baciate a coppie. La coppia finale, F f, chiude il madrigale con la risposta alle domande.

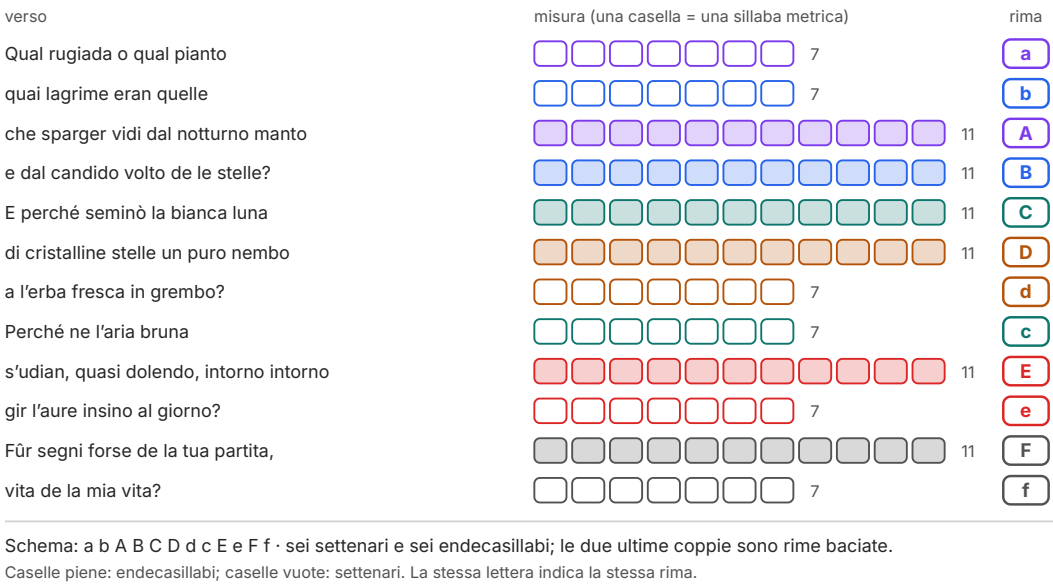


Figura 1.5 Lo schema metrico di «Qual rugiada o qual pianto»: ogni casella è una sillaba metrica (sinalefi comprese). Le caselle colorate segnano gli endecasillabi, quelle vuote i settenari; il colore indica la coppia di rima.

COLLEGAMENTI

Musica · Il madrigale musicale

Nel secondo Cinquecento il **madrigale musicale**, un brano per più voci (di solito cinque) senza strumenti, è la forma più raffinata della musica profana italiana. Il compositore «dipinge» il testo con la musica (le voci salgono su «cielo», si spezzano su «sospiro»): per questo cercava testi brevi e ricchi di immagini, e trovò in Tasso il poeta ideale. Claudio Monteverdi, il più grande musicista italiano dell'epoca, pubblicò nel suo *Secondo libro de madrigali* (1590) diversi testi di Tasso, tra cui «Ecco mormorar l'onde», che descrive il risveglio dell'alba sul mare. Ritroveremo Monteverdi con l'episodio di Tancredi e Clorinda (Capitolo 2) e con la nascita del melodramma (Capitolo 8).

1.4.2 I *Dialoghi*

Soprattutto negli anni di Sant'Anna, Tasso scrive una lunga serie di *Dialoghi* in prosa, sul modello di Platone e dei dialoghi del Rinascimento su temi morali come la nobiltà, il piacere, il governo della casa (*Il padre di famiglia*). In uno dei più singolari, *Il Messaggiero*, il poeta immagina di conversare con lo spirito che, nella sua malattia, credeva di vedere accanto a sé. Leopardi ne trarrà l'idea per una delle sue *Operette morali*, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

1.4.3 I *Discorsi*: la teoria del poema eroico

Tasso è anche uno dei grandi teorici della letteratura del suo secolo. Da giovane scrive i *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati solo nel **1587**; da vecchio li rielabora e li amplia nei *Discorsi del poema eroico* (**1594**). Sono il progetto e insieme la difesa della *Gerusalemme*: per capire il poema bisogna conoscere le idee che li reggono. Il genere a cui Tasso pensa è il **poema eroico**: un poema narrativo in versi che, come i poemi di Omero e di Virgilio, racconta imprese grandi e illustri con uno stile elevato, ma che si rivolge a un pubblico cristiano e moderno. Rispetto al poema cavalleresco di Ariosto, nato per divertire una corte, il poema eroico vuole essere più serio, più unitario, più vero.

La materia deve essere **storica**, perché un fatto vero è più credibile di uno inventato, e il lettore si commuove di più per ciò che crede accaduto. Ma non deve essere né troppo antica, perché i costumi sarebbero lontani e strani, né troppo recente, perché il poeta non avrebbe libertà di inventare dove tutti conoscono i fatti; e deve riguardare la religione vera, cioè cristiana. La prima crociata, che nel 1099 portò alla conquista di Gerusalemme, risponde perfettamente a queste condizioni. La novità, per Tasso, non sta nell'inventare la storia, ma nel modo di intrecciarla e di scioglierla.

La forma deve conciliare l'**unità** e la **varietà**. Aristotele chiede un'azione unica; il pubblico moderno, abituato ad Ariosto, chiede la varietà degli episodi di amore, di magia, di battaglia. Tasso risolve il conflitto con un'immagine famosa: il poema deve essere come un «piccolo mon-

do», in cui si trovano battaglie e amori, tempeste e incantesimi, ma tutto è legato insieme in modo che nessuna parte possa essere tolta senza danno dell'intero. È la formula della **varietà nell'unità**.

Il meraviglioso, infine, è necessario al poema, che deve stupire; ma come conciliarlo con il verisimile? Le metamorfosi e gli dèi dei pagani non sono più credibili per un lettore cristiano. Tasso propone il **meraviglioso cristiano**: angeli, demoni, maghi e miracoli, cioè interventi soprannaturali in cui un cristiano crede davvero. Ciò che è meraviglioso per natura diventa così verisimile per fede. Quanto allo **stile**, deve essere *magnifico*, cioè elevato, ma può farsi più temperato e dolce negli episodi d'amore.

IN SINTESI

La poetica del poema eroico

- **Materia storica**, non troppo antica né troppo recente, e cristiana: la prima crociata.
- **Varietà nell'unità**: molti episodi, legati in un'unica azione, come le parti di un «piccolo mondo».
- **Meraviglioso cristiano**: angeli, demoni e miracoli rendono verisimile lo straordinario.
- **Fine**: dilettare per giovare, l'*utile* unito al *dolce*.
- **Stile magnifico**, che si addolcisce nei passi lirici.

1.5 L'*Aminta*

1.5.1 La favola pastorale

Nella primavera del 1573, in pochi mesi, Tasso interrompe il lavoro al poema e scrive un'opera teatrale di genere nuovo: l'*Aminta*. Secondo la tradizione fu rappresentata per la prima volta il 31 luglio di quell'anno sull'isoletta di Belvedere, sul Po, una delle «delizie» degli Este, davanti alla corte; l'anno seguente fu richiesta anche dalla corte di Urbino, dove viveva Lucrezia d'Este, sorella del duca. Il testo fu stampato solo alcuni anni dopo, nel 1580–1581.

L'*Aminta* è una **favola pastorale** (detta anche *favola boschereccia* o dramma pastorale): un'opera teatrale in versi, ambientata in un mondo di pastori e di ninfe, che racconta una storia d'amore a lieto fine. Il genere unisce due tradizioni. Da una parte la **poesia bucolica**, che risale a Teocrito e alle *Bucoliche* di Virgilio (vedi il riquadro qui sotto) e che in volgare aveva avuto il suo modello nell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro (1504), un prosimetro di pastori malinconici. Dall'altra il **teatro** regolare, che dalla tragedia e dalla commedia antiche prende la divisione in cinque atti e il coro. Con l'*Aminta* il genere trova la sua forma classica e diventa uno dei più fortunati del teatro europeo fino al Settecento.

Il verso è libero e musicale: **endecasillabi e settenari** mescolati senza schema fisso nei dialoghi, quasi tutti senza rima; strofe regolari e rimate nei cori. È una lingua letteraria limpida e

dolce, petrarchesca, lontanissima dal parlato della commedia: i pastori di Tasso non sono contadini veri, ma cortigiani in costume.

COLLEGAMENTI

Greco e Latino · Da Teocrito a Virgilio: la poesia dei pastori

La poesia pastorale nasce in greco. **Teocrito**, poeta del III secolo a.C., nato a Siracusa e vissuto tra la Sicilia, l'isola di Cos e la corte di Alessandria, scrisse componimenti in esametri raccolti più tardi sotto il nome di *Idilli*, cioè «piccoli quadri». In alcuni di essi i protagonisti sono pastori della Sicilia che si sfidano nel canto, alternando le strofe, o che cantano un amore infelice; la lingua è un dorico letterario, raffinatissimo, che imita la voce della campagna senza esserlo. Nel primo idillio il pastore **Tirsi** canta la morte di Dafni, il bovaro ucciso dall'amore: il nome dell'amico di Aminta viene da qui. Nell'undicesimo il ciclope Polifemo, innamorato della ninfa Galatea, si consola cantando.

A Roma **Virgilio** riprende Teocrito nelle *Bucoliche*, dieci egloghe composte intorno al 40 a.C. (le leggerai in Latino quest'anno, con l'età augustea). I nomi dei pastori sono spesso greci, ma il paesaggio diventa un luogo dell'anima, e nelle egloghe VII e X compare l'**Arcadia**, una regione montuosa del Peloponneso che da allora diventa il nome della terra ideale dei pastori-poeti: da qui viene il titolo di Sannazaro, e da qui verrà, alla fine del Seicento, il nome di un'accademia (Capitolo 8). Nella prima egloga la storia entra nella campagna: il pastore Melibeo deve lasciare i suoi campi, confiscati per i veterani delle guerre civili. Nella quarta Virgilio annuncia la nascita di un bambino con cui tornerà l'età dell'oro: il mito che Tasso canterà nel coro dell'atto I.

Tasso eredita da questa tradizione i nomi, il paesaggio e, soprattutto, l'idea che il mondo dei pastori sia uno specchio stilizzato di quello dei potenti: come Melibeo e Titiro parlano, dietro la maschera, della Roma di Ottaviano, così Tirsi parla della corte di Ferrara. La novità è un'altra: portare i pastori dal libro alla scena, con gli atti e il coro del teatro antico. Ferrara ci aveva già provato, con alcune favole pastorali rappresentate a corte negli anni Cinquanta e Sessanta; con l'*Aminta* il genere trova la sua forma classica.

1.5.2 La trama e i personaggi

Il **prologo** è recitato da **Amore**, travestito da pastore, che annuncia di voler ferire il cuore di Silvia. La storia è semplice. Il pastore **Aminta** ama la ninfa **Silvia**, che ama solo la caccia e i boschi, come le seguaci della dea Diana, e lo respinge. L'amico di Aminta, il pastore poeta **Tirsi**, e la compagna più anziana di Silvia, **Dafne**, cercano di farli incontrare. Silvia va a bagnarsi a una fonte, dove un **Satiro**, figura del desiderio brutale, la lega a un albero; Aminta la libera, ma lei fugge senza ringraziarlo. Poi una ninfa porta la notizia che Silvia è stata sbranata dai lupi: se ne è trovato il velo insanguinato. Aminta, disperato, corre a gettarsi da una rupe. Silvia, che in realtà è viva, saputo del gesto si scopre innamorata e piange sul corpo di lui. Ma Aminta non è morto: un cespuglio ha frenato la caduta, e la favola si chiude con l'annuncio delle nozze (Figura 1.6).

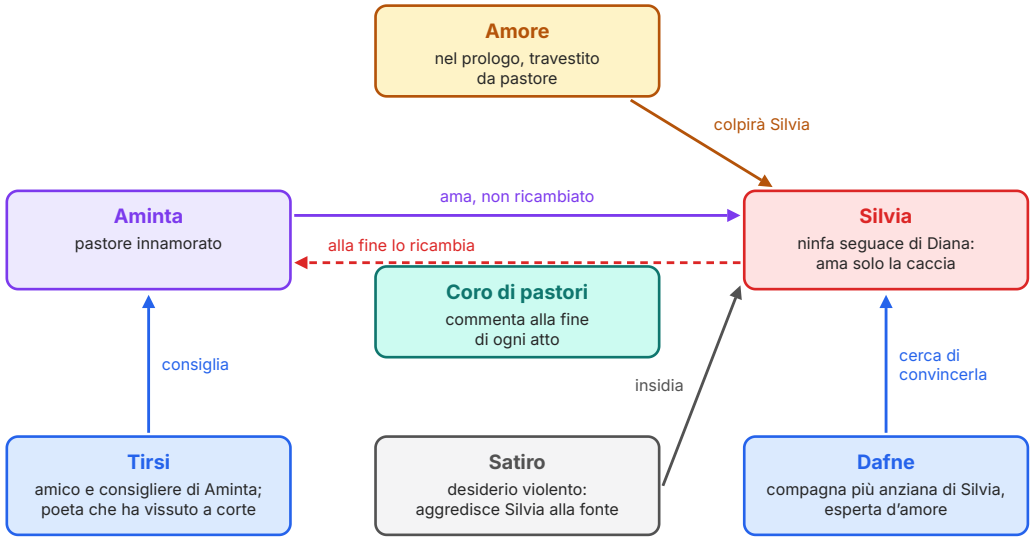


Figura 1.6 Il sistema dei personaggi dell'*Aminta*. Ai due giovani protagonisti corrispondono due consiglieri più anziani; il Satiro rappresenta l'amore come violenza. La freccia tratteggiata indica l'amore di Silvia, che nasce solo alla fine.

Colpisce che sulla scena accada pochissimo. I fatti decisivi, l'aggressione del Satiro, la fuga, il salto di Aminta, avvengono **fuori scena** e sono **raccontati**: da Tirsi (l'aggressione, nell'atto III) e dai messaggeri Nerina, Ergasto e il vecchio Elpino, secondo l'uso della tragedia antica. L'*Aminta* è un teatro della voce e del sentimento, più lirico che drammatico.

Il mondo dei pastori è anche uno specchio della corte. Nella scena seconda dell'atto I Tirsi racconta di essere stato nella «gran cittade in ripa al fiume», dove ha conosciuto un pastore illustre, Elpino, e un maligno, Mopso, che lo ha messo in guardia. Secondo la lettura tradizionale, Tirsi è lo stesso Tasso, la città è Ferrara, Elpino è Giovan Battista Pigna, segretario del duca e poeta, e Mopso è Sperone Speroni, il maestro padovano con cui il poeta aveva avuto contrasti. L'identificazione resta un'ipotesi, ma gli spettatori potevano divertirsi a riconoscersi travestiti da pastori.

Lettura · Il coro dell'età dell'oro

Alla fine del primo atto, dopo le due scene in cui Dafne ha cercato di convincere Silvia all'amore e Tirsi ha promesso aiuto ad Aminta, entra il **coro dei pastori** e canta l'elogio dell'**età dell'oro**, l'età mitica in cui, secondo i poeti antichi, gli uomini vivevano felici, senza lavoro, senza guerre e senza leggi. È il testo più celebre di Tasso dopo la *Gerusalemme*. Il coro è composto di **cinque strofe** di tredici versi, endecasillabi e settenari, e di un **congedo** di tre versi, con la forma me-

trica della canzone. Si apre con un'invocazione, «O bella età de l'oro», ma nella prima strofa rifiuta gli elementi tradizionali del mito: l'età dell'oro non fu bella perché i fiumi scorrevano latte e gli alberi stillavano miele, né perché la terra dava frutti senza essere arata e l'eterna primavera regnava sul mondo.

Perché fu bella, allora? La risposta è nella seconda strofa, che leggiamo per intero (*Aminta*, atto I, coro; testo dell'edizione curata da Marta Savini, Newton Compton 1995, confrontato con la stampa aldina del 1590; i numeri contano i versi della strofa).

> ma sol perché quel vano
> nome senza soggetto,
> quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
> quel che dal volgo insano
> onor poscia fu detto, 5
> che di nostra natura 'l feo tiranno,
> non mischiava il suo affanno
> fra le liete dolcezze
> de l'amoroso gregge;
> né fu sua dura legge 10
> nota a quell'alme in libertate avvezze,
> ma legge aurea e felice
> che natura scolpì: «S'ei piace, ei lice».

Tabella 1.3 *Aminta*, atto I, coro: parafrasi della seconda strofa.

Versi	Parafrasi
1–6	[L'età dell'oro fu bella] soltanto perché quel nome vuoto, privo di una realtà a cui corrisponda, quell'idolo fatto di errori e di inganni, quello che più tardi il volgo insensato chiamò onore, e così lo rese tiranno della nostra natura,
7–9	non mescolava ancora i suoi affanni alle gioie serene della schiera degli innamorati;
10–13	e quelle anime abituate alla libertà non conoscevano la sua dura legge, ma solo una legge d'oro e felice, che la natura stessa aveva inciso [nei cuori]: «Se piace, è lecito».

Le tre strofe successive sviluppano il confronto. Nella terza il coro descrive le danze, i sussurri e i baci di pastori e ninfe, senza vergogna. Nella quarta accusa l'Onore di aver fatto diventare un furto ciò che era un dono d'Amore. Nella quinta lo manda a turbare il sonno dei grandi e dei potenti, e chiede che lasci vivere i pastori secondo l'uso antico. Il congedo chiude il coro con un invito che ha la forza di un proverbio:

> Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce:
> a noi sua breve luce
> s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

(«Amiamo, perché il sole muore e poi rinasce; a noi, invece, la sua breve luce si nasconde, e il sonno porta una notte eterna».)

Guida alla lettura

Il tema. Il coro rovescia il mito antico. Per i poeti greci e latini l'età dell'oro era felice per l'abbondanza e per la pace; per Tasso è felice per la **libertà d'amore**. Il nemico non è il lavoro né la guerra, ma l'**Onore**: non l'onestà, ma il complesso delle regole sociali che impongono il pudore, la riservatezza, la reputazione, soprattutto alle donne. L'Onore è un «nome senza soggetto», una parola a cui non corrisponde nulla di reale, un «idolo», cioè un falso dio. A esso il coro oppone la legge della natura: «S'ei piace, ei lice», ciò che piace è lecito.

Il contrasto con la corte. Le parole del coro hanno un destinatario preciso. La quinta strofa manda l'Onore a turbare il sonno «agl'illustri e potenti»: proprio quel pubblico di principi e di dame che assisteva allo spettacolo. Il mondo pastorale è dunque il contrario ideale della corte, dove ogni gesto è sorvegliato e ogni parola calcolata. È un sogno di evasione che la corte si concede per una sera.

La malinconia. L'elogio del piacere non è spensierato. Il congedo ricorda che la luce è «breve» e la notte della morte «eterna»: ama finché puoi, perché il tempo fugge. È un tema antichissimo, che viene da Catullo, il poeta che hai letto in Latino lo scorso anno. Nel carme 5 il poeta invita Lesbia ai baci perché «i soli possono tramontare e tornare» (v. 4), mentre per gli uomini è diverso: *nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda* (vv. 5–6: «noi, quando una volta è tramontata la breve luce, dobbiamo dormire un'unica notte perpetua», trad. della redazione). Tasso lo traduce quasi alla lettera; ma nel suo tempo, e nella sua coscienza inquieta, il piacere è sempre accompagnato dalla percezione della perdita. L'età dell'oro è un passato perduto, non una realtà possibile.

La lingua e lo stile. Il coro è costruito su **contrapposizioni** (non perché… ma perché; legge dura / legge aurea; Onore / Natura) e su **anafore**: «quel vano / nome…, quell'idolo…, quel che…», e nella quarta strofa una serie di frasi aperte da «Tu». Il lessico è prezioso e latineggiante (*lice*, dal latino *licet*, «è lecito»; *feo*, «fece»; *alme*, «anime»; *scolpì*, «incise»), ma la sintassi resta chiara e la musica dei settenari leggera. La massima «S'ei piace, ei lice» chiude la strofa in rima baciata con *felice*, come una sentenza.

ESEMPIO SVOLTO

Lo schema metrico di una strofa del coro

Problema. Ricava lo schema della seconda strofa e confrontalo con la struttura della canzone petrarchesca (*Italiano 3*, cap. 8).

1. Misura i versi. Sono settenari tutti, tranne i vv. 3, 6, 11 e 13, che sono endecasillabi: «quel / l'i / do / lo / d'er / ro / ri_i / dol / d'in / gan / no» = 11. Attenzione al v. 12, «ma / leg / ge_au / rea_e / fe / li / ce» = 7, dove *aurea* si legge in due sillabe (sineresi) e *-rea* fa sinalefe con *e*.

2. Segna le rime: *vano* / *insano* (a), *soggetto* / *detto* (b), *inganno* / *tiranno* / *affanno* (C, C, c), *dolcezze* / *avvezze* (d, D), *gregge* / *legge* (e, e), *felice* / *lice* (f, F).

3. Lo schema è a b C a b C c d e e D f F. I primi sei versi formano due **piedi** uguali (a b C), cioè la *fronte*; il v. 7 è la **chiave**, che riprende la rima dell'ultimo verso della fronte; i vv. 8–13 formano la **sirma**, chiusa da una rima baciata. È la struttura della stanza di canzone, e anzi lo schema preciso di una canzone che conosci, *Chiare, fresche et dolci acque* di Petrarca (*RVF* 126: cinque stanze di tredici versi abC abC c de eD fF e un congedo di tre versi; *Italiano 3*, cap. 8): Tasso canta la libertà d'amore nella forma della lirica amorosa più illustre. Tutte le cinque strofe del coro hanno lo stesso schema. Il congedo, di tre versi, ha lo schema X g G: il primo verso (*rinasce*) è senza rima.

COLLEGAMENTI

Greco e Latino · Il mito dell'età dell'oro

Il racconto delle età del mondo (oro, argento, bronzo, ferro) risale al poeta greco Esiodo, nel poema *Le opere e i giorni*, dove però le età sono cinque, con quella degli eroi prima del ferro; i Latini lo conoscevano soprattutto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 89–112), dove l'età dell'oro è quella in cui gli uomini, senza leggi né giudici, rispettavano spontaneamente la giustizia, e la terra dava tutto da sé: fiumi di latte e di nettare, miele che stillava dalle querce. Tasso cita proprio questi particolari nella prima strofa, ma per negarli. Anche la risposta di Tasso ebbe una risposta: Battista Guarini, nel *Pastor fido*, scrisse un coro che inizia con lo stesso verso, «O bella età de l'oro», ma che rovescia la massima di Tasso in «Piaccia, se lice»: piaccia ciò che è lecito. È un piccolo esempio del dialogo, tutto interno alla cultura della Controriforma, tra la libertà del desiderio e la legge morale.

Una curiosità di storia della scienza: intorno al 1860 l'inventore francese Édouard-Léon Scott de Martinville registrò con il suo *fonautografo* la propria voce mentre recitava i primi versi del prologo dell'*Aminta*, «Chi crederia che sotto umane forme...». Lo strumento tracciava le vibrazioni della voce come una linea ondulata su carta annerita, senza poterle riprodurre: solo nel nostro secolo quella traccia è stata trasformata in suono al computer, ed è considerata la più antica registrazione della lingua italiana parlata.

Con l'*Aminta* e con le *Rime* abbiamo conosciuto il Tasso lirico, quello della dolcezza e della malinconia. Nel prossimo capitolo lo vedremo alle prese con l'impresa della sua vita, il poema eroico, dove la stessa voce dovrà misurarsi con la storia, la guerra e la fede.

SINTESI

- La **Riforma** di Lutero (1517) spezza l'unità religiosa dell'Europa; la Chiesa cattolica risponde con il **Concilio di Trento** (1545–1563, in tre fasi), che fissa la dottrina e riforma il clero (vescovi residenti, seminari, catechismo).
- **Controriforma** sottolinea la reazione al protestantesimo, **Riforma cattolica** il rinnovamento interno della Chiesa: due aspetti della stessa età.
- Gesuiti (1540), **Inquisizione romana** (1542) e **Indice dei libri proibiti** (1559, 1564) plasmano la cultura: censura, edizioni rassettate e **autocensura**.
- Dopo **Cateau-Cambrésis** (1559) gran parte dell'Italia è sotto il dominio diretto o l'influenza della Spagna; il letterato dipende sempre più dalla corte.
- La riscoperta della *Poetica* di Aristotele porta al dibattito sul **verisimile**, sull'unità d'azione, sui generi e sull'*utile* unito al *dolce*; sul tempo Aristotele osserva soltanto che la tragedia cerca di stare «entro un giro del sole»; le **tre unità** sono una codificazione dei commentatori (Castelvetro, 1570), non di Aristotele.
- **Manierismo** è un termine della storia dell'arte (Pontormo, Rosso, Parmigianino, il tardo Michelangelo), da applicare con cautela alla letteratura.
- **Tasso** (Sorrento 1544 – Roma 1595) vive tra le corti: formazione a Napoli, Roma, Urbino, Venezia, Padova e Bologna; Ferrara dal 1565; la revisione romana del poema (1575–1576), la crisi, la reclusione a **Sant'Anna** (1579–1586), gli ultimi anni errabondi.
- La *Gerusalemme liberata* esce nel 1581 senza il consenso dell'autore e con un titolo non suo; Tasso la riscrive come *Gerusalemme conquistata* (1593).
- Le *Rime* cercano la musica del verso; il **madrigale** (endecasillabi e settenari liberamente rimati) è la forma ideale per i compositori, come Monteverdi.
- Nei *Discorsi* Tasso teorizza il **poema eroico**: materia storica e cristiana, **varietà nell'unità**, **meraviglioso cristiano**, stile magnifico.
- L'*Aminta* (1573) fonda la **favola pastorale**: eredita dalla poesia bucolica di Teocrito e di Virgilio i pastori-poeti e il loro mondo ideale, dal teatro antico i cinque atti e il coro; l'azione è raccontata più che rappresentata, e la corte vi si guarda travestita.
- Il **coro dell'età dell'oro** oppone la legge della Natura («S'ei piace, ei lice») alla tirannia dell'Onore, e chiude con un malinconico invito ad amare prima della notte eterna.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa distingue i decreti *disciplinari* del Concilio di Trento da quelli *dottrinali*?
   - **A.** I disciplinari riguardano la vita e la formazione del clero, i dottrinali stabiliscono che cosa deve credere un cattolico
   - **B.** I disciplinari valgono solo in Italia, i dottrinali in tutta Europa
   - **C.** I disciplinari furono approvati dai protestanti, i dottrinali dai cattolici
   - **D.** I disciplinari riguardano i libri proibiti, i dottrinali le immagini sacre

2. ● Perché si parla di *autocensura* a proposito degli scrittori della Controriforma?
   - **A.** Perché gli scrittori dovevano pagare una tassa per stampare i propri libri
   - **B.** Perché ogni autore era obbligato a bruciare le proprie opere giovanili
   - **C.** Perché gli scrittori correggevano da sé i loro testi prevedendo il giudizio dei revisori ecclesiastici
   - **D.** Perché l'Indice era compilato dagli stessi scrittori

3. ●● Quale delle seguenti affermazioni sulle «tre unità» è corretta?
   - **A.** Aristotele prescrive l'unità di azione, di tempo e di luogo
   - **B.** Aristotele prescrive solo l'unità di luogo; le altre due sono di Orazio
   - **C.** Le tre unità furono stabilite dal Concilio di Trento per il teatro sacro
   - **D.** Aristotele prescrive solo l'unità di azione; la regola delle tre unità è una codificazione dei commentatori del Cinquecento

4. ●● Che cosa intende Tasso con *meraviglioso cristiano*?
   - **A.** L'uso degli dèi pagani come simboli delle virtù cristiane
   - **B.** Gli interventi soprannaturali (angeli, demoni, miracoli) a cui il lettore cristiano crede, e che quindi risultano verisimili
   - **C.** La descrizione delle chiese e delle cerimonie del suo tempo
   - **D.** L'abolizione di ogni elemento straordinario nel poema

5. ●● Secondo i *Discorsi*, perché la materia del poema eroico deve essere storica ma non troppo recente?
   - **A.** Perché un fatto vero commuove di più, ma su fatti troppo noti il poeta non avrebbe libertà di inventare
   - **B.** Perché la Chiesa vietava di raccontare fatti recenti
   - **C.** Perché i fatti recenti erano già stati raccontati da Ariosto
   - **D.** Perché solo gli storici antichi erano considerati affidabili

6. ● Che cosa distingue il madrigale cinquecentesco dal sonetto?
   - **A.** Il madrigale è scritto solo in endecasillabi
   - **B.** Il madrigale ha sempre quattordici versi
   - **C.** Il madrigale è breve e libero nel numero dei versi e nello schema delle rime, che mescola endecasillabi e settenari
   - **D.** Il madrigale non ha rime

7. ●● Perché nell'*Aminta* l'azione è più raccontata che rappresentata?
   - **A.** Perché la censura vietava di mostrare la violenza
   - **B.** Perché i fatti decisivi avvengono fuori scena e sono riferiti da altri personaggi, secondo l'uso della tragedia antica
   - **C.** Perché gli attori della prima rappresentazione non sapevano recitare
   - **D.** Perché l'opera fu scritta per essere letta e mai rappresentata

8. ●●● Nel coro dell'atto I, che cosa rende felice l'età dell'oro?
   - **A.** L'abbondanza dei frutti della terra senza lavoro
   - **B.** L'eterna primavera e l'assenza di tempeste
   - **C.** La pace tra i popoli e l'assenza di commerci
   - **D.** L'assenza dell'Onore e della sua legge, sostituita dalla legge di natura

Comprensione e parafrasi

9. ● Spiega il significato che hanno nei testi letti queste parole: *nembo* (madrigale, v. 6), *aure* (v. 10), *partita* (v. 11), *lice* (coro, seconda strofa, v. 13), *alme* (v. 11), *feo* (v. 6).

10. ●● Riscrivi la parafrasi del madrigale «Qual rugiada o qual pianto» senza guardare quella del capitolo, poi confrontala e annota le differenze.

11. ●● Parafrasa i primi sei versi della seconda strofa del coro, sciogliendo la costruzione: qual è il soggetto di «non mischiava» (v. 7)?

12. ● Che cosa significa che l'Onore è un «nome senza soggetto» (v. 2)? Rispondi in due o tre righe, con parole tue.

13. ●● Parafrasa il congedo del coro e spiega il contrasto tra il sole che «si muore e poi rinasce» e la «breve luce» degli uomini.

14. ●●● Nel madrigale, a quale parola si riferisce «candido» (v. 4)? Perché il volto delle stelle può dirsi «candido», e quale sfumatura ha l'aggettivo rispetto a «bianco»?

Analisi del testo

15. ● Nel madrigale individua tutte le personificazioni e spiega quale effetto producono.

16. ●● Scandisci i vv. 1, 5 e 12 del madrigale, segnando le sinalefi, e indica di che verso si tratta.

17. ●● Il madrigale è costruito su una serie di domande. Contale, indica dove comincia e dove finisce ciascuna e spiega perché l'ultima è diversa dalle altre.

18. ●● Nella seconda strofa del coro individua le anafore e le contrapposizioni. Quale idea mettono in rilievo?

19. ●● Scandisci i vv. 3, 6 e 11 della seconda strofa del coro, segnando le sinalefi e le eventuali sineresi.

20. ●●● Confronta lo schema della seconda strofa del coro con quello del madrigale: in che cosa sono simili (versi usati, rima baciata finale) e in che cosa diversi (struttura fissa o libera)?

21. ●●● «S'ei piace, ei lice» è una massima. Analizzala dal punto di vista della sintassi (soggetto, verbi) e del suono, e spiega perché è posta in rima con «felice».

Contestualizzare e collegare

22. ●● Spiega in che senso l'*Aminta* è uno «specchio della corte», con almeno due elementi del testo e del contesto della prima rappresentazione.

23. ●● Riordina cronologicamente e collega con nessi di causa: chiusura del Concilio di Trento; Indice di Paolo IV; Tasso a Sant'Anna; prime edizioni della *Gerusalemme liberata*; revisione romana del poema; Tasso al servizio di Alfonso II.

24. ●● *Latino*. Confronta il congedo del coro con i versi di Catullo citati nella Guida alla lettura: che cosa riprende Tasso, e che cosa cambia nel contesto in cui li colloca?

25. ●●● *Storia dell'arte*. Spiega che cosa significa «Manierismo», da dove viene la parola e perché è prudente usarla per la letteratura. Porta un esempio di opera pittorica descritta nel capitolo.

26. ●● *Greco*. Rileggi la frase della *Poetica* citata nel capitolo, ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι: a) spiega che cosa significa *periodos* e quale unità di tempo indica «un giro del sole»; b) con il verbo *peiràtai* («cerca», «tenta») Aristotele descrive o prescrive? c) Che cosa ne ricava Castelvetro nel 1570?

27. ●●● *Greco e Latino*. Indica tre elementi che l'*Aminta* eredita dalla poesia bucolica di Teocrito e di Virgilio e uno che invece è nuovo. Spiega poi perché il coro dell'età dell'oro si può leggere come una risposta, molto diversa, al mito della quarta egloga.

Scrivere

28. ●● Scrivi un commento di 10–15 righe al madrigale «Qual rugiada o qual pianto», mettendo in relazione il paesaggio notturno con lo stato d'animo del poeta.

29. ●●● Argomenta in 15–20 righe: il coro dell'età dell'oro è un elogio della libertà o un sogno di evasione che la corte si concede senza conseguenze? Usa il testo e il contesto.

30. ●● Riscrivi in prosa, come un breve dialogo tra Tirsi e Aminta, la storia dell'*Aminta* dal punto di vista di Tirsi, che racconta a un amico come andò a finire (10–12 righe).

Verso la verifica

31. ●● Sul congedo del coro (*Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce: / a noi sua breve luce / s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce*): a) parafrasalo; b) scandisci i tre versi e scrivi lo schema delle rime; c) individua l'antitesi su cui è costruito; d) spiega quale fonte latina riprende e perché questo tema è adatto a chiudere un elogio del piacere.

32. ●●● Sul madrigale «Qual rugiada o qual pianto»: a) indica il tema in una frase; b) scrivi lo schema metrico; c) individua due figure retoriche diverse dalla personificazione; d) spiega in cinque righe perché un testo come questo era adatto a essere messo in musica.

PER APPROFONDIRE

- [GER] Il testo della *Gerusalemme liberata*: leggi il canto I, ottave 1–5, prima di affrontare il prossimo capitolo, e cerca la similitudine della medicina.
- [FER] Le pagine sulla Controriforma, sulla cultura delle corti nel secondo Cinquecento e sulla vita di Tasso.
- [BEL] Per il madrigale cinquecentesco e per la metrica dei cori dell'*Aminta*.
- [MIG] Per la lingua letteraria dopo Bembo e per il ruolo della censura nella stampa del secondo Cinquecento.

Glossario del capitolo

Autocensura
Correzione che l'autore fa da sé sul proprio testo per prevenire la censura.

Compagnia di Gesù
Ordine religioso fondato da Ignazio di Loyola e approvato nel 1540; i gesuiti si dedicano alle missioni e all'istruzione nei loro collegi.

Concilio di Trento
Concilio ecumenico (1545–1563, in tre fasi) che definisce la dottrina cattolica contro i protestanti e riforma la disciplina del clero.

Controriforma
L'età e l'insieme delle misure con cui la Chiesa cattolica reagisce al protestantesimo dopo il Concilio di Trento; il termine sottolinea l'aspetto repressivo.

Età dell'oro
Mitica prima età del mondo, in cui gli uomini vivevano felici senza leggi né fatiche; nell'*Aminta* è l'età della libertà d'amore, prima dell'Onore.

Favola pastorale
Genere teatrale in versi, in cinque atti con cori, ambientato tra pastori e ninfe e concluso da un lieto fine; la sua forma classica è l'*Aminta* di Tasso (1573).

Indice dei libri proibiti
Elenco dei libri che i cattolici non possono leggere né stampare: Indice di Paolo IV (1559), Indice tridentino (1564).

Inquisizione romana
Tribunale ecclesiastico centrale istituito nel 1542 per giudicare i sospetti di eresia in Italia; detto anche Sant'Uffizio.

Madrigale (cinquecentesco)
Breve componimento lirico di endecasillabi e settenari liberamente alternati e rimati, spesso chiuso da una rima baciata; testo prediletto per la musica a più voci.

Manierismo
Termine della storia dell'arte per il gusto (ca. 1520–1600) che porta all'estremo la «maniera» dei grandi maestri, con figure allungate, spazi ambigui e colori innaturali.

Meraviglioso cristiano
Gli interventi soprannaturali (angeli, demoni, miracoli) che, essendo oggetto di fede, risultano verisimili per il lettore cristiano.

Poema eroico
Poema narrativo di argomento storico e cristiano, con un'azione unitaria e uno stile elevato, teorizzato da Tasso sul modello di Omero e Virgilio.

Poesia bucolica
Poesia di argomento pastorale, nata con gli *Idilli* di Teocrito (III sec. a.C.) e ripresa da Virgilio nelle *Bucoliche*: pastori-poeti che cantano d'amore in un paesaggio ideale.

Riforma cattolica
Il rinnovamento interno della Chiesa cattolica nel Cinquecento (nuovi ordini, seminari, disciplina del clero), iniziato anche prima di Lutero.

Riforma protestante
Movimento religioso iniziato da Lutero nel 1517, che rifiuta l'autorità del papa e pone la salvezza nella sola fede e l'autorità nella sola Scrittura.

Seminario
Istituto voluto dal Concilio di Trento (1563) in ogni diocesi per la formazione dei futuri sacerdoti.

Tre unità
Regola teatrale dell'unità di azione, di tempo e di luogo, codificata dai commentatori cinquecenteschi della *Poetica* (Castelvetro, 1570); Aristotele prescrive solo l'unità di azione.

Varietà nell'unità
Principio della poetica di Tasso: molti episodi diversi, legati in una sola azione come le parti di un «piccolo mondo».

Verisimile
Ciò che potrebbe accadere secondo probabilità o necessità; per Aristotele è l'oggetto della poesia, diversa dalla storia che narra il vero accaduto.

Soluzioni

1. A: i decreti dottrinali (Scrittura e Tradizione, Vulgata, giustificazione, sette sacramenti) fissano la fede; quelli disciplinari riformano il clero (residenza dei vescovi, seminari, predicazione).

2. C: oltre alla censura esterna, lo scrittore impara a prevenirla, correggendo da sé ciò che potrebbe dispiacere; Tasso ne è l'esempio estremo durante la revisione romana.

3. D: Aristotele prescrive l'unità di azione e osserva soltanto che la tragedia cerca di stare entro «un giro di sole»; l'unità di luogo non c'è. La regola delle tre unità è di Castelvetro (1570) e degli altri commentatori.

4. B: lo straordinario è necessario al poema, ma deve essere credibile; per un cristiano angeli, demoni e miracoli sono reali, e quindi verisimili.

5. A: il vero commuove più dell'inventato; ma su fatti troppo recenti, che tutti conoscono, il poeta non potrebbe inventare senza apparire falso. La prima crociata è lontana quanto basta.

6. C: il madrigale cinquecentesco non ha schema fisso; il sonetto ha quattordici endecasillabi in quartine e terzine.

7. B: l'aggressione del Satiro, la fuga di Silvia, il salto di Aminta avvengono fuori scena e sono raccontati da Tirsi (l'aggressione del Satiro) e dai messaggeri Nerina, Ergasto ed Elpino.

8. D: il coro nega esplicitamente le ragioni tradizionali (latte, miele, frutti, primavera eterna, pace) e indica come vera ragione l'assenza dell'Onore e il dominio della legge «S'ei piace, ei lice».

9. *Nembo*: nuvola carica di pioggia, qui una pioggia fitta (di gocce di rugiada). *Aure*: brezze, venti leggeri. *Partita*: partenza. *Lice*: è lecito (latino *licet*). *Alme*: anime. *Feo*: fece (forma antica di passato remoto).

10. Parafrasi modello: «Che rugiada o che pianto, che lacrime erano quelle che ho visto cadere dal manto della notte e dal volto luminoso delle stelle? E perché la luna bianca ha seminato sull'erba fresca, come in un grembo, una pioggia pura di gocce lucenti come stelle? Perché nell'aria scura si sentivano le brezze girare tutt'intorno fino all'alba, come se si lamentassero? Erano forse segni della tua partenza, vita della mia vita?» Controlla di aver reso la domanda finale e il vocativo.

11. «[L'età dell'oro fu bella] solo perché quel nome vuoto, senza realtà, quell'idolo fatto di errori e di inganni, quello che più tardi il volgo insensato chiamò onore, e che così lo rese tiranno della nostra natura (*'l* = «lo», l'Onore), non mescolava i suoi affanni alle gioie della schiera degli innamorati». Il soggetto di «non mischiava» è «quel vano nome» (= l'Onore), ripreso dai tre pronomi «quel… quell'… quel».

12. Traccia: è una parola a cui non corrisponde nessuna realtà; l'onore non esiste in natura, è una convenzione inventata dagli uomini, eppure governa la loro vita come un tiranno.

13. «Amiamo, perché il sole muore ogni sera e rinasce ogni mattina; per noi invece la breve luce della vita, una volta nascosta, non torna, e il sonno della morte porta una notte eterna». Il ciclo del sole si ripete, la vita umana no: per questo il tempo dell'amore è breve.

14. *Candido* si riferisce a «volto» (il volto delle stelle). Le stelle sono personificate: il loro volto è «candido» perché splende di luce bianca. *Candido* (latino *candidus*) indica un bianco splendente, luminoso, e insieme suggerisce purezza; *bianco* è più neutro (lo usa per la luna al v. 5).

15. La notte ha un «manto» e le stelle un «volto» da cui scendono lacrime (vv. 3–4); la luna «semina» (v. 5); le brezze si muovono «quasi dolendo» (v. 9). La natura partecipa al dolore del poeta: il paesaggio di-

venta uno specchio del suo stato d'animo, e il lettore lo scopre solo alla fine.

16. v. 1: «Qual / ru / gia / da_o / qual / pian / to» = settenario (sinalefe *da_o*); v. 5: «E / per / ché / se / mi / nò / la / bian / ca / lu / na» = endecasillabo, nessuna sinalefe; v. 12: «vi / ta / de / la / mi / a / vi / ta» sarebbe di 8 sillabe con *mi-a* in dieresi: si legge con *mia* monosillabo (sineresi), «vi / ta / de / la / mia / vi / ta» = settenario.

17. Quattro domande: vv. 1–4 (che cosa erano le gocce), vv. 5–7 (perché la luna seminò la rugiada), vv. 8–10 (perché il vento si lamentava), vv. 11–12 (furono segni della tua partenza?). Le prime tre interrogano i segni della notte (che cosa erano le gocce, perché la luna e il vento) e restano senza risposta; l'ultima propone la risposta in forma di domanda: è retorica e scioglie l'enigma.

18. Anafora del dimostrativo: «quel vano / nome», «quell'idolo», «quel che dal volgo»; ripetizione di «idolo… idol». Contrapposizioni: «dura legge» / «legge aurea e felice»; Onore / natura; affanno / liete dolcezze. Mettono in rilievo l'opposizione tra la legge artificiale dell'Onore e la legge spontanea della natura.

19. v. 3: «quel / l'i / do / lo / d'er / ro / ri_i / dol / d'in / gan / no» = 11 (sinalefe *ri_i*); v. 6: «che / di / no / stra / na / tu / ra_'l / feo / ti / ran / no» = 11 (*feo* monosillabo per sineresi; *ra_'l* in una sola sillaba, perché *'l* è la forma ridotta del pronome «lo»); v. 11: «no / ta_a / quel / l'al / me_in / li / ber / ta / te_av / vez / ze» = 11 (sinalefi *ta_a*, *me_in*, *te_av*).

20. Simili: entrambi usano endecasillabi e settenari e chiudono con una rima baciata che ha valore di conclusione o di sentenza (F f nel madrigale, f F nel coro). Diversi: la strofa del coro ha uno schema fisso (a b C a b C c d e e D f F) ripetuto in cinque strofe, con fronte, chiave e sirma come la canzone; il madrigale ha uno schema libero e unico.

21. Due proposizioni brevi e simmetriche: una condizionale («S'ei piace», se esso piace) e una principale («ei lice», esso è lecito), con lo stesso soggetto *ei* ripetuto. Il suono è compatto: due coppie di monosillabi e bisillabi, l'eco *piace* / *lice*. La rima con *felice* lega la massima alla «legge aurea e felice»: la felicità coincide con la libertà del desiderio.

22. Traccia: i pastori sono cortigiani travestiti (lingua elegante, sentimenti raffinati); secondo la lettura tradizionale Tirsi è Tasso, Elpino il Pigna, Mopso lo Speroni, la città sul fiume Ferrara; la prima rappresentazione si tenne per la corte, nell'isola di Belvedere; il coro dell'atto I parla dei «potenti» che erano tra gli spettatori.

23. Indice di Paolo IV (1559) → chiusura del Concilio (1563) → Tasso al servizio di Alfonso II (1572) → revisione romana (1575–1576) → Tasso a Sant'Anna (1579) → prime edizioni complete della *Liberata* (1581). Nessi: il clima di censura creato da Indice e Concilio spiega gli scrupoli della revisione; la crisi e la reclusione impediscono a Tasso di controllare la pubblicazione, che avviene senza il suo consenso.

24. Tasso riprende l'antitesi tra il sole che tramonta e ritorna e la «breve luce» umana seguita da una notte eterna, quasi parola per parola (i soli che «possono tramontare e tornare» → «si muore e poi rinasce»; *brevis lux* → «breve luce»; *nox perpetua* → «eterna notte»). In Catullo è un invito ai baci rivolto a Lesbia; in Tasso diventa la conclusione di un coro contro l'Onore, e acquista una malinconia nuova, perché l'età della libertà è un passato perduto.

25. Traccia: termine della storia dell'arte, da *maniera* (stile personale) nelle *Vite* di Vasari; indica un gusto (ca. 1520–1600) che porta all'estremo la perfezione di Michelangelo e Raffaello: figure allungate, spazi ambigui, colori innaturali, tensione. Per la letteratura la cautela è d'obbligo perché il termine è nato per la pittura e gli studiosi non concordano su quali autori comprenda. Esempi: il *Giudizio universale* di Michelangelo; le opere di Pontormo, Rosso, Parmigianino.

26. a) *Periodos* è il «giro» compiuto, la rivoluzione che ritorna al punto di partenza; un giro del sole è un giorno (il tempo da un'alba all'altra, o in senso più stretto un giorno di luce: gli interpreti discutono). b) Descrive: la tragedia «cerca» di stare entro quel tempo, come fanno di fatto le tragedie che Aristotele conosce; la frase è una constatazione, attenuata da «per quanto è possibile» (*hoti malista*) e

dalla possibilità di «superarlo di poco». c) Castelvetro trasforma l'osservazione in norma (unità di tempo) e vi aggiunge l'unità di luogo, che Aristotele non nomina, in nome della verosimiglianza per lo spettatore.

27. Traccia. Eredità: i pastori e le ninfe che cantano d'amore; i nomi greci dei pastori (Tirsi viene dal primo idillio di Teocrito); il paesaggio ideale, l'Arcadia, che da Virgilio passa a Sannazaro; il mondo dei pastori come specchio velato del potere (Melibeo e la Roma di Ottaviano / Tirsi e Ferrara). Novità: la forma teatrale, con cinque atti e cori, e una trama con lieto fine, che Tasso porta alla forma classica del genere. Il confronto: nella quarta egloga l'età dell'oro è un ritorno annunciato nel futuro, legato alla nascita di un bambino e alla pace; nel coro di Tasso è un passato perduto, felice non per l'abbondanza ma per la libertà d'amore, prima della legge dell'Onore.

28. Traccia e criteri: individuare la struttura a domande e la rivelazione finale; spiegare la metafora rugiada/lacrime e le personificazioni; collegare il notturno al tema della partenza; citare almeno due espressioni del testo. Criteri: aderenza al testo, uso corretto dei termini (personificazione, domanda retorica, settenario), coerenza, correttezza linguistica.

29. Traccia: tesi possibile in entrambe le direzioni. Per l'elogio della libertà: la massima «S'ei piace, ei lice», l'accusa all'Onore «tiranno», la nudità senza vergogna. Per il sogno di evasione: il pubblico di corte che assiste, l'età dell'oro collocata in un passato irraggiungibile, la malinconia del congedo, la finzione pastorale. Una buona risposta riconosce che le due letture convivono. Criteri: tesi chiara, almeno due argomenti con citazioni, considerazione dell'obiezione, conclusione.

30. Traccia: Tirsi racconta l'amore non ricambiato, i consigli, l'episodio della fonte e del Satiro, la falsa notizia della morte di Silvia, il salto di Aminta, il pianto di Silvia e le nozze; il tono può essere affettuoso e un po' ironico, da amico più esperto. Criteri: rispetto della trama, punto di vista coerente, dialogo credibile.

31. a) «Amiamo, perché il sole muore e rinasce; a noi la sua breve luce si nasconde, e il sonno porta una notte eterna». b) «A / miam / ché_'l / Sol / si / muo / re_e / poi / ri / na / sce» = 11; «a / noi / sua / bre / ve / lu / ce» = 7 (*sua* monosillabo); «s'a / scon / de_e_'l / son / no_e / ter / na / not / te_ad / du / ce» = 11. Schema X g G (*rinasce* senza rima; *luce* / *adduce*). c) Antitesi tra il sole che rinasce e l'uomo per cui la notte è eterna; tra luce e notte. d) Catullo, carme 5; il pensiero della morte rende urgente il piacere e dà all'elogio un tono malinconico.

32. a) La natura notturna sembra piangere per la partenza della donna amata. b) a b A B C D d c E e F f. c) Per esempio: metafora (rugiada = pianto), domanda retorica (vv. 11–12), ripetizione con funzione diversa, cioè poliptoto («vita de la mia vita»), allitterazione delle liquide. d) Traccia: testo breve, versi brevi e musicali, immagini concrete (pianto, luna, vento) che il compositore può «dipingere» con la musica, chiusa a effetto.