

STUDI TASSIANI

Anno LXVII - 2019
ISSN 1123-4490

N. 67

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ,
ANTONIO DANIELE, ARNALDO DI BENEDETTO, BERNHARD HUSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al Centro di Studi Tassiani, c/o Biblioteca "A. Mai" - piazza Vecchia n. 15 - 24129 Bergamo (Italia). Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece a quanto previsto nel Bando. Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori riportate in calce alla rivista.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

PREMESSA	7
SAGGI E STUDI	
GIOVANNA ZOCCARATO, <i>Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico</i> - Premio Tasso	9
ANDREA TORRE, <i>Danza, desiderio e tempo in Tasso</i> - Segnalato premio Tasso	33
GIACOMO VAGNI, <i>Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1581)</i> - Segnalato premio Tasso	55
ELISABETTA OLIVADESE, <i>L'«Orazione in Lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico</i> - Segnalato premio Tasso	75
ELISA STAFFERINI, <i>Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana</i> - Segnalato premio Tasso	91
ANGEL NICOLAOU KONNARI, <i>Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri</i>	111
ÉVA VÍGH, <i>«Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso</i>	167
MISCELLANEA	
VALERIA DI IASIO, <i>Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli</i>	191
TANCREDI ARTICO, <i>Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica</i>	203
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	221
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2019</i>	235
<i>Comunicazioni del Presidente all'Assemblea dei Soci per l'anno sociale 2018-2019</i>	237
<i>Soci e Consiglio direttivo del Centro di Studi Tassiani</i>	243
NORME PER I COLLABORATORI	245
ABSTRACT E KEYWORDS	251

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, FRANCO TOMASI

DANZA, DESIDERIO E TEMPO IN TASSO

La Customs House era di fronte a Bowling Green, dove, nel diciassettesimo secolo, venivano giustiziati gli schiavi e i poveri. In uno spiazzo asfaltato del parco, lungo un viale bordato da robusti olmi frondosi, alcune donne cinesi danzavano in formazione. Una era giovane, sui trent'anni [...] guidava il gruppo con movimenti esagerati e ogni volta che allargava le braccia le maniche troppo lunghe della sua abbondante giacca rosa si arricciavano formando una specie di calligrafia. Le altre la imitavano con naturalezza alzandosi, abbassandosi, e ruotando avanti e indietro. La giovane donna mi pareva bella e aggraziata, ma quando la musica si interruppe e le danzatrici si fermarono non mi sembrò più così bella. La sua bellezza era tutta nel movimento.

TEJU COLE

Nella sua sintesi teorica su *Coreosofia, Coreologia, Coreografia* Aurel Milloss afferma un po' sorprendentemente (e forse provocatoriamente) che «non sembra urgente risolvere il problema di una collaborazione fra danza e letteratura, non verificandosi che assai raramente l'incontro tra queste due arti».¹ In un altro contributo però, dedicato proprio ad alcune occasioni di dialogo verificatesi nei secoli tra questi due discorsi culturali, Milloss sottolinea la «fantasiosità davvero danzante dei grandi poemi epici dell'Ariosto e del Tasso».² Più recentemente Margaret McGowan, Mark Franko e Giovanni Careri hanno analizzato una secentesca traduzione coreutica dell'episodio di Rinaldo prigioniero di Armida – *La Délivrance de Renaud* (1617) – quale testimonianza della funzionalità politica di un discorso performativo sugli affetti volto a costruire una rappresentazione divina del corpo del sovrano, a intensificarne il potenziale seduttivo nei confronti dei sudditi-spettatori, nonché a legittimarne epicamente l'azione.³ A questi studi va affiancata ora la ricerca

1 AUREL M. MILLOS, *Coreosofia, Coreologia, Coreografia* (1942), in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Firenze, Olschki, 2002, p. 79.

2 AUREL M. MILLOS, *Sull'evoluzione storica del balletto in Italia* (1981), in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, cit., p. 183.

3 Cfr. MARGARET MCGOWAN, *L'Arte du ballet de cour (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, pp. 117-131; MARK FRANKO, *Jouer avec le feu: la subjectivité du roi dans «La Délivrance de Renaud»*, in «*La Jérusalem délivrée*» du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet, Actes du colloque (Paris, 13-14 novembre 1996), a cura di Giovanni Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999; GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La «Gerusalemme liberata» dai Carracci a Tiepolo* (2005), Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 185-197.

di Melissa Melpignano, tesa a indagare la relazione di reciprocità tra testi e corpi danzanti entro un *corpus* di diciotto libretti di ballo italiani, composti tra il 1769 e il 1873, che hanno come soggetto comune l'episodio di Armida e Rinaldo.⁴

Da parte mia vorrei affrontare il rapporto tra danza e testo letterario attraverso l'analisi di alcune scritture tassiane che, di volta in volta, hanno assunto l'esperienza coreutica quale situazione lirico-narrativa, stilema di un movimento compositivo, ed esemplare pratica di riconfigurazione (anche politica) dell'uso del tempo. L'indagine verterà essenzialmente sul *corpus* lirico tassiano ma prenderà l'avvio da un passaggio del dialogo *Il Ficino ovvero de l'arte* (1592 ca.). Volendo fornire una definizione dell'arte (e nello specifico dell'arte poetica, come emerge nel finale del dialogo), Tasso insegue, per voce dei due interlocutori fittizi Marsilio Ficino e Cristoforo Landino, una conciliazione tra la posizione aristotelica (arte come disposizione dell'intelletto pratico attivo nelle faccende umane) e la posizione platonica (con dicotomia tra idea dell'arte nell'intelletto divino e sua immagine in quello umano); e si sofferma su un'esperienza artistica che sembra problematizzare il nesso gerarchico natura-arte:

M.F. [...] io direi che la natura fosse una certa ragione di quelle cose c'hanno in se medesime il principio del movimento e de la quiete: l'arte più tosto è certa ragione di quelle cose c'hanno il principio in altri [...]. Ma suole alcuna volta avvenire che l'arte pare un intrinseco principio di movimento; perch' il ballarino è mosso da l'arte del ballare, la quale è in lui, come il corpo da l'anima.⁵

La similitudine del ballerino, richiamata dal Ficino-*agens*, non è invenzione tassiana ma deriva da un passaggio delle *Enneadi* (III, II, 16) in cui Plotino paragona l'atto creatore della ragione a quello che presiede il movimento del danzatore. Entrambi sono mossi da una forza interiore ed entrambi sono vòlti a un'armonizzazione dei conflitti:

Ogni vita, però, anche la più insignificante, è attività; ma non attività nel senso in cui agisce il fuoco: l'attività della vita, anche quando non sia percezione, non è movimento casuale. È un

4 Cfr. MELISSA MELPIGNANO, *Scritture della presenza. Armida e Rinaldo nella librettistica di ballo italiana tra Sette e Ottocento*, Tesi di Master della Facoltà di Scienze della Comunicazione, Università della Svizzera Italiana, a.a. 2012-2013, che qui ringrazio per avermi concesso la lettura di questo lavoro prima di una sua pubblicazione a stampa.

5 TORQUATO TASSO, *Il Ficino ovvero de l'arte*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, p. 963. Sull'incidenza del pensiero neoplatonico nella teoresi e nella prassi coreutiche del Rinascimento si veda GÜNTER BERGHAUS, *Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory*, «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Studies», x, 1992, 2, pp. 43-70.

fatto, almeno, che ogni essere dotato di vita e partecipe, in qualsiasi modo o misura, di essa è subito strutturato dalla ragione, ossia ne riceve forma, giacché l'attività propria della vita è capace di formare e si muove in modo da formare. L'attività della vita è dunque artistica, paragonabile al movimento di chi danza – il danzatore stesso, infatti, è simile alla vita artistica così intesa; nel senso che è l'arte a muoverlo e a muoverlo artisticamente – dal momento che la vita stessa è in qualche modo artistica.⁶

Tasso ebbe modo di leggere questo passaggio nella versione latina e commentata di Marsilio Ficino e, come ci ha mostrato Erminia Ardisino, nell'annotare il brano si prese la non consueta libertà di sviluppare (o meglio, specificare) il paragone suggerito dal testo, ponendo nel margine della pagina la postilla: «poeta / similis / tripudio». Attraverso un percorso tra vari testi tassiani cercherò di indagare le forme e il senso di questo «paragone legittimo, ma inconsueto, che ci indica però come Tasso già trasportasse al campo dell'arte poetica queste riflessioni sull'operare della ragione».⁷

Innanzitutto, in quanto variazione galante intorno al motivo delle scherzaglie ludiche tra amante e amata, la tematizzazione dei rituali coreutici di corte è spesso adottata dal discorso lirico tassiano, ma anche da quello cavalleresco e da quello tragico. Si pensi alla scena del ballo presso la corte di Carlo Magno narrata nel canto XI del poema giovanile *Rinaldo*,⁸ o al progetto di festa nuziale descritto nel secondo atto del *Torrismondo* (vv. 1411-1434), vero e proprio prontuario in versi del coreografabile cortese:

6 PLOTINO, *Enneadi*, III, II, 16, a cura di Mario Casaglia, Torino, Utet, 1997, vol. I, p. 393.

7 ERMINIA ARDISINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 100.

8 TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, XI, 22 e 24, a cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo, 1990, p. 278: «Già la notte, stendendo umida l'ali, / gli almi ed eterni fochi in cielo accende, / là donde il bene e 'l mal tra noi mortali / con varia sorte ognor deriva e scende; / già soave armonia per le reali / stanze altamente risonar s'intende, / e concorde a' soavi e dolci accenti / va misto al cielo il suon degli istromenti. // [...] // Non già Rinaldo ne l'amato viso / Pietà vede però del suo martoro, / né ver' lui lampeggiar quel dolce riso / che gli scopre d'Amor tutto 'l tesoro. / Al fin dispone, ah! duro infausto avviso, / ch'Alda componga le discordie loro: / Alda la bella invitar vole a danza, / poi c'ha locato in lei la sua speranza». Tra i lettori cui Tasso affidò questo suo poema prima di darlo alle stampe si annovera anche il patrizio veneto Girolamo Molin (1500-1569), presenza costante del cenacolo letterario di Domenico Venier e interessante sperimentatore in prima persona del codice poetico petrarchista. Vale la pena qui ricordare che nella corposa raccolta postuma di *Rime* di Molin (251 componimenti comparsi postumi a stampa nel 1573) è presente anche una ballata pluristrofica che ci offre l'accurata descrizione poetica di un ballo a corte, in cui le intime ragioni del movimento coreutico sembrano trovare piena rispondenza nelle torsioni del linguaggio lirico: «Meraviglie diverse in varie forme / d'atti pronti e cortesi / a ciascun moto suo crebbero allhora, / s'a dritta torce, od a sinistra l'orme, / torce gli spirti accesi / dal piacer seco, e se chinar talhora / le insegna il ballo, e quei chinano ancora, / e di tal grazie adempie i nostri sensi, / ch'ogniun beato di tal vista tiensi» (*Rime di m. GIROLAMO MOLINO nuovamente venute in luce*, in Venetia, 1573, XV, 45-53, pp. 40v-41r).

Altri sovra le funi i passi estenda,
 E sospeso nel ciel si volga e libri.
 Altri, di rota in guisa, in aria spinto
 Si giri a torno. Altri di cerchio in cerchio
 Passi guizzando, e sembri in acqua il pesce.
 Altri fra spade acute ignudo scherzi.
 Altri in forma di rosa, o di grande arco,
 Conduca e riconduca un lieto ballo,
 D'antichi eroi cantando i fatti eccelsi,
 A la voce del re, ch'indirizza e regge
 Co' l suon la danza; e i timpani sonanti,
 E con lieti sonori altri metalli
 Sotto il destro ginocchio avinte squille,
 Confondan l'altre voci e 'l chiaro canto.
 Ed altri salti armato al suon di tromba
 O di piva canora, or presto or tardi,
 Facendo risonar nel vario salto
 Le spade insieme, e sfavillar percosse.
 Altri dove in gran freddo il foco accenso
 De gli abeti riluce, e stride, e scoppia,
 Con lungo giro intorno a lui si volga,
 Si che l'estremo caggia in viva fiamma,
 Rotta quella catena, e poi risorto
 Da' compagni s'inalzi in alto seggio.⁹

Stilizzazioni simboliche delle dinamiche di corteggiamento, le astratte danze sociali del festoso protocollo cortigiano vivevano su una codificata micro-gestualità dall'evidente funzionalità semantica ma anche dalle innegabili implicazioni sensuali. Nel repertorio di questa muta eloquenza è il motivo del contatto con la mano dell'amata a colpire particolarmente l'immaginario tassiano, e a proporsi quale sublimazione metonimica di un sovvertimento della sudditanza amorosa soggetto alle leggi del tempo, e quindi illusorio. L'immagine costituisce il nucleo concettuale del madrigale *Non è questa la mano* e del sonetto *Questa è pur quella che percote e fiede*, componimenti disposti già contigui nel codice autografo Chigiano L.VIII.32; ossia nel documento che testimonia il secondo momento del progetto tassiano di strutturazione di un canzoniere che dia corpo alla narrazione di una storia d'amore, progetto concepito da Tasso tra il 1583 e il 1585, nel momento centrale della frenetica attività corretoria in S. Anna. I due testi partecipano qui alla prima stazione del racconto lirico, incentrata sulle occasioni mondane che consentono un avvicinamento

9 TORQUATO TASSO, *Il Re Torrismondo*, a cura di Vercingetorige Martignone, Milano-Parma, Guanda, 1993, II, VI, 1411-1434, pp. 114-116.

tra gli amanti. Lo sviluppo del madrigale segue la scansione argomentativa peculiare di questa forma metrica, in particolare nella sua adozione tassiana:

Ballando con la sua donna, desidera di far amorosa vendetta de la sua mano, ch'egli teneva stretta

Non è questa la mano
 Che tante e sì mortali
 Aventò nel mio cor facelle e strali?
 Ecco, pur si ritrova
 Fra le mie chiusa e stretta,
 Né forza od arte per fuggir le giova,
 Né tien face o saetta
 Che da me la difenda.
 Giusto è ben ch'io ne prenda,
 Amor, qualche vendetta,
 E se piaghe mi diè baci le renda.¹⁰

Dopo l'esposizione del tema in forma interrogativa abbiamo la sua elaborazione incentrata sulla focalizzazione di un'immagine emblematica (o concetto mentale), e in fine un ripiegamento riflessivo in forma esclamativa. Assistiamo pertanto al progressivo spostamento del baricentro del componimento dall'evento all'immagine, a un'immagine che s'impone e si esaurisce con l'intensità e la concisione propria di un frammento epigrammatico. I tre tempi del discorso madrigalistico si rispecchiano nell'articolazione narrativa del sonetto 31:

Questa è pur quella che percote e fiede
 Con dolce colpo, che n'ancide e piace,
 Man ne' furti d'amor dotta e rapace,
 E fa del nostro cor soavi prede.
 Del leggiadretto guanto homai si vede
 Ignuda e bella e, se non è fallace,
 S'offre inerme a la mia, quasi di pace
 Pegno gentile, e di sicura fede.
 Lasso, ma tosto par ch'ella si penta
 Mentre io la stringo, e cerchi a me sottrarsi:
 Ecco, il suon tace, e la rallenta e scioglie.
 Deh, come altera l'odorate spoglie
 Riveste, e la mia par che vi consenta:
 O miei diletti fuggitivi e scarsi.¹¹

10 TORQUATO TASSO, *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, a cura di Franco Gavazzoni, Marco Leva, Vercingetorige Martignone, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1993, p. 33, 29 (S 47).

11 *Ivi*, p. 35, (S 49).

La prima quartina costituisce una diretta risposta all'interrogativa (retorica) che apre il madrigale. La seconda ribadisce invece la presunzione di dominio dell'io lirico, che approfitta della ritualità coreutica per sovvertire il consueto rapporto di forza con l'oggetto del desiderio, e lo fa attraverso una "presa" della mano "inerme" e "ignuda" che ha tutti i connotati della sublimazione lirica di un vagheggiato possesso sessuale. Come ci mostra Alberto Lavezuola nel suo poemetto in ottava rima *Il ballo* (1583), estremamente sottile è il confine tra la descrizione realistica di una figura coreografica e la sua elaborazione in metafora erotica:

Con tardi adunque e graziosi passi
Va tutto 'l cerchio misurando in volta:
Prima ch'al trito carolar trapassi,
Prima ch'abbia la man da l'altra sciolta,
Né così molto poi girando vassi
Che la sua fronte in ver la Donna volta,
Scioglie il bel nodo, e riverente piega
Le ginocchia, da lei quando si slega.

Se spezza ben quella gentil catena,
Legato va d'un laccio assai più forte,
Ch'al chiaro sol de la beltà serena
Amor gli fabricò ne la sua corte.
O dolce nodo che due cori affrena
E fa commune lor fortuna e sorte [...].¹²

La mano priva del guanto, così come il capo senza velo, è infatti un segnale di disponibilità al corteggiamento danzante codificato nelle principali grammatiche della pratica coreutica cortigiana. Si veda, per esempio, un passaggio della trattato di danza *Nobiltà di Dame* di Fabrizio Caroso, testo introdotto peraltro da un sonetto di Tasso che, nel celebrare la duplice eccellenza dell'autore-danzatore, descrive implicitamente lo statuto della propria esecuzione lirica («... col bel piè comparte / quanto il suo ingegno in carta ben distende»):¹³

12 *Il Ballo*, 8-9, in *Rime del s. ALBERTO LAVEZUOLA padre nell'Accademia de i Filarmonici*, Verona, Stregari, 1583, s.i.p. Anch'esso prodotto d'accademia (dei Filarmonici), il testo si presenta come la descrizione minuta di una *performance* che nella sua fruizione sospende il tempo degli astanti, come ci conferma l'ottava conclusiva: «Or perché lungo homai par troppo il ballo, / Da i sonatori a quel termine è messo; / Cinthio ne porta 'l pregio, e lodat'hallo / Tanto 'l viril, quanto 'l femineo sesso; / Lodasi il piè, che non fece alcun fallo, / Ch'ebbe sì ben questo e quell'altro espresso; / In tanto al Mondo il Sol la luce tolse; / Partì ciascuno, e 'l bel cerchio si sciolse».

13 TORQUATO TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice, 1994, vol. II, p. 1848, (S 1610): «[Al signor Caroso] Come ogni rio l'onor col corso rende / al mar, così del ballo ogni dotta arte / a costui fa, che col bel piè comparte / quanto il suo ingegno in carta ben distende.

E qui vo dire che le Dame in Ballo, nel pigliar per la mano i Cavalieri non debbono pigliarli con avere il guanto in mano, il che facendo, come ad alcune ho veduto fare, sono da poi tutte derise e sbeffeggiate [...] s'ella non ha animo di ballare, non si smanti il panno listato, o velo che arà in testa; [...] ma essendo smantata, non è lecito di rifiutare l'invito di quello che l'arà invitata a ballare, perché è mala creanza.¹⁴

Se la rarefazione narrativa e l'estrema semplificazione sintattico-lessicale proprie del madrigale tassiano lasciano intendere il momentaneo dominio dell'amante sull'amata, dal più complesso discorso sonettistico trapelano alcune spie d'inquietudine che fanno avvertire come pienamente illusoria la baldanza vendicativa sfoggiata dall'amante in coda al testo breve (polarità euforica), e ne rivelano l'intrinseca, frustrante, percezione di inadeguatezza (polarità disfórica) che giustifica la sua abituale sottomissione.¹⁵ Su tutte le spie d'inquietudine si staglia quel «se non è fallace», attributo così pervasivo nel mondo poetico tassiano, che va a relativizzare la percezione tattile della mano dell'amante nel rispecchiamento con la doppiezza della mano dell'amata (che come nel sonetto 104 torna sdegnosa a negarsi).¹⁶ Le terzine del testo chigliano aprono infatti a un tempo differente, non più misurato dal movimento e dai

/ Più d'ogni spirito lui vede e comprende / se miri come dolce a parte a parte, / di toglier l'armi e la fierezza a Marte / rinnova l'arte; e i cor ferisce e incende. / O fortunato, che si altera guida / Amor ti mostra, onde tu poi te ingegni / or col spron, or col fren, mover Natura. / E come l'arte a dar la vita ancida / mille anime in un punto oggi tu insegni, / o nato in miglior anni in tal ventura».

14 *Nobiltà di Dame del sr. FABRITIO CAROSO da Sermoneta. Libro altra volta chiamato Il Ballarino*, in Venetia, presso il Muschio, 1600, pp. 87-88.

15 Si vedano, a questo proposito: TASSO, *Le Rime*, cit., vol. I, p. 310 (S 349): «Chi mi feri la destra / se mi feriva il core, / piaga d'odio guaria piaga d'amore. / Or non tanto mi duol l'istesso duolo / quanto il dolermi solo: / perché la man ferita / più vergognosa è in ballo e meno ardit»; e soprattutto TORQUATO TASSO, *Dialogo*, in *Id., Dialoghi*, cit., I, p. 557: [ARGOMENTO: *Con l'occasione di una repulsa, che ad un cavaliere da una gentildonna era stata data nel ballo, si discorre del debito del cavaliere amante e de la gentildonna amata: se l'un debba per amor de l'amata mancar con l'altre donne del debito e de la creanza, e se l'altra debba più favorir gli amanti o coloro che non sono amanti; e si dicono molte cose d'amore e de le qualità de gli amanti*] G.C. Sète ancora sdegnato meco perché l'altra sera ricusassi di ballar con esso voi? F.N. Io non posso negare che molto il vostro rifiuto non mi dispiacesse; nondimeno più tosto con me medesimo io debbo essere sdegnato: perché tale io dovea essere e tale anco sforzarmi di parere a così giudiziosa signora come voi sete, che da voi non meritassi d'esser rifiutato. Dunque debbo anzi accusare il difetto del merito mio che il mancamento de la vostra cortesia».

16 TASSO, *Le Rime*, cit., vol. I, p. 110 (S 104): «[*Si duole d'una repulsa nel ballo e pensa di vendicarsi*] Mal gradite mie rime, in vano spese / per onorar donna leggiadra e bella, / ch'altrui fedele, a me spietata e fella / nega la man che già m'avvinse e prese. / Aspre repulse, or fia che tante offese / sostenga e celi or questa ingiuria or quella / né scuota il giogo ancor l'anima ancilla / e non estingua le sue fiamme accese? / Dunque, se amando i' pareo già canoro, / or disdegnando sarò muto e roco, / né d'armarne oserò lo stile e i carmi? / Ché queste ancor pungenti e fervide armi / come quadrella son di lucido oro; / ma la superba or se la prende a gioco».

gesti della danza; a un brusco risveglio dall'illusione, «al fin de l'armonia ch'i passi allenta» (secondo una più decisa variante del v. 11 presente nell'edizione a stampa), che «l'odorate spoglie / riveste», e che riconduce i rapporti di forza nell'alveo tradizionale di un volontario e sofferente *servitium amoris*.

Quale rappresentazione della relazione erotica che è oggetto principale della narrazione poetica, la situazione coreutica costituisce un interessante caso di inversione dei ruoli nella dinamica del desiderio rispetto al tradizionale racconto lirico. In scene come quella appena analizzata il poeta-*agens* è infatti anch'esso un corpo danzante offerto allo sguardo e al desiderio dell'*altro*. Altrove i rapporti di forza entro la coppia si presentano invece secondo una più canonica configurazione. È per esempio il caso del sonetto chigiano 86 (*Di nettare amoroso ebro la mente*, S183), costruito intorno a una situazione lirica non esplicitamente coreutica benché intrinsecamente spettacolare. Questo componimento costituisce il primo momento di un trittico che apre il secondo libro della silloge tassiana e problematizza lo stato emotivo del poeta scisso tra un amore tramontante (Lucrezia Bendidio) e uno nascente (Laura Peperara); tra i due principali soli di un "canzoniere copernicano",¹⁷ che destruttura l'unitario modello biografico e penitenziale petrarchesco, e lascia agglutinare il canto amoroso attorno a una pluralità di fuochi ispirativi femminili. Il rito di passaggio da una storia lirica all'altra viene messo in scena attraverso la rappresentazione di un bacio tra le due donne amate; evento che comporta il transito del cuore imprigionato del poeta dall'uno all'altro "sole", secondo un modulo di applicazione dell'allegoresi neoplatonica a una fisiologia degli affetti probabilmente debitrice al magistero di Francesco Patrizi.¹⁸ Il primo testo della sequenza descrive proprio la visione, da parte dell'io lirico, del bacio saffico che determinerà la prosecuzione sotto differente *domina* del suo destino di prigionia:

17 Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 203.

18 Cfr. FRANCESCO PATRIZI, *Il Delfino, ovvero del bacio*, in *Id.*, *Lettere ed opuscoli inediti*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto di Palazzo Strozzi, 1975, pp. 133-164, in part. pp. 161-162: «Egli non è per altro dolce il bacio dell'innamorato, che perché egli tira in sè et bee de gli spiriti dell'amato, bacisi egli o mano, o petto, o collo, o guancia, o bocca. Per la qual stessa ragione il bacio del sucio è più dolce, che non è quello delle supreme labbra, perciocché non solo egli si raccoglie quelli che sono dal cuore anche mandati fuori, ma con la forza del tiro se ne tira egli degli altri a forza e tutti se gli bee. D'onde anco è più de gli altri succi è dolce il succio della bocca, perché per quindi, come per la più larga via molti più se ne tira, che per quei piccoli pertugietti della pelle. Di questo bacio del succio è anco più dolce il bacio della lingua [...] la quale è tutta spongioso corpo, et n'è del continuo ripiena, et anco gusta dell'interior humore del corpo amato. Il quale humore ha caldi e spiriti insieme misti, le quali due dolcezze, congiunte et miste insieme dell'humore e de gli spiriti copiosi tirati dal cuore amato, cagionano quei battimenti, quegli illanguidimenti, e quegli sfiaccamenti di lui, che ammortiscono et fanno in tratto immobili e insensati i corpi altrui».

Di nettare amoroso ebro la mente
 Io fui rapito in verde ombrosa chiostra,
 E due belle d'amor guerriere in giostra
 Vidi con l'arme del Signor possente;
 Vidi ch'in dolce campo alteramente,
 Fatta pria di beltà leggiadra mostra,
 Poi movendosi incontra, ove s'inostra
 La bocca si ferir di bacio ardente.
 Sonar le labra e vi restaro i segni
 De' colpi impressi: Amor, deh, perché a voto
 Tante arme e tai percosse usar da scherzo?
 Provinsi in vera pugna e non si sdegni
 Scontro d'amante: Amore, il tuo devoto
 Opponi a l'una, o fra le due fa terzo.¹⁹

Secondo dinamiche proprie della scrittura sonettistica non solo tassiana, le quartine narrano un evento che nelle terzine sarà oggetto della riflessione lirica del poeta-agens. Il bacio fra le due donne è narrato attraverso il modulo metaforico di un duello ritualizzato secondo la prassi spettacolare di corte. Pressoché negli stessi termini in cui si esprime Tasso, la situazione viene presentata come scena coreografica in una delle pochissime descrizioni delle danze geometriche di corte a noi giunte, la *Chorea Nympharum* raccolta nel *Balet des Polonais* di Jean Dorat:

Carmine finito nunc incipit ecce Choreas
 Nympharum ad certos grex agitare modos.
 [...]
 Dum simulat fictis praelia vera modis.
 Sic nunc in frontem, nunc in latus agmina ducunt:
 Sic nunc incurrunt, nunc fugiuntque leves.²⁰

19 TASSO, *Rime d'amore* (secondo il cod. Chigiano L VIII 302), 86, cit., p. 100 (S 183). Il testo riporta la seguente didascalia: «Descrive l'atto nel quale vide baciarsi due donne amate da lui».

20 «Finita la canzone, inizio la danza / Delle Ninfe che si muovevano come un esercito. / [...] / Fingono vere battaglie con mezzi fittizi. / Ora conducono il movimento in avanti, ora di lato / Ora si affrettano oltre, ora leggere volano indietro» (*Magnificentissimi spectaculi, a regina regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem, descriptio*. IO. AURATO [JEAN DORAT] *poeta regio autore*, Parisiis, Ex officina Federici Morelli typographi Regii, 1573, citato e tradotto in MARK FRANKO, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco* [1993], ed. it. a cura di Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 62-63). Uno spettacolo analogo, dove più marcato è però il registro idillico, accoglie Rinaldo entro la selva di Saron, anticipando il suo conclusivo incontro/scontro con Armida: «Quai le mostra la scena o quai dipinte / tal volta rimiriam dèe boscareccie, / nude le braccia e l'abito succinte, / con bei coturni e con disciolte trecchie, / tali in sembianza si vedean le finte / figlie de le selvatiche corteccie; / se non che in vece d'arco o di faretra, / chi tien leuto, e chi viola o cetra. || E cominciar costor danze e carole, / e di se stesse una corona ordiro / e cinsero il guerrier, si come sole /

A metà strada tra una reale esibizione di corte come quella qui descritta e un'immagine erotica codificata dalla lirica cortigiana, nella pantomima danzata messa in versi da Tasso «due belle d'amor guerriere» si sfidano «in giostra ... in dolce campo», e dopo i rituali volteggi si scagliano l'una contro l'altra, ferendosi reciprocamente in un «bacio ardente».²¹ Nascosto spettatore di questa “meraviglia d'Amore”, il poeta non può che restare vittima passiva della trappola di Cupido, prigioniero dei propri fantasmi erotici che ha visto “danzanti” sulla scena, e dei quali ha condiviso empaticamente lo smarrimento estatico «rispondendo fisicamente alle dinamiche altrui».²² Come un fragoroso cozzo di lance, il suono del bacio desta l'io lirico dall'estasi voyeuristica, lo induce a denunciare – secondo un esplicito posizionamento di genere – la sterilità dell'atto erotico-performativo cui ha partecipato da spettatore («Amor, deh, perché *a voto* / tante arme e tai percosse usar *da scherzo?*»), e in fine lo spinge a rivendicare la propria attiva presenza all'evento, che da seduttiva sceneggiata potrebbe così divenire una «vera pugna» dei sensi. La medesima situazione lirica è messa in versi da Ascanio Pignatelli (ca. 1533-1601), sodale di Tasso presso l'Accademia degli Etereî, nel sonetto *A dolce scontro due guerriere audaci*:

A dolce scontro due guerriere audaci
 et a pugna amorosa Amore invita,
 et elle l'una a l'altra bocca unita,
 scoccar le labra, e saettaro i baci,
ma fur finti i lor colpi, e in me veraci
fisser le piaghe, e l'alma ivi invaghita
trasse da 'scherzi lor pena infinita,
e vere doglie da piacer' fallaci;
 ella beata entro a quei spirti involta,
 che spiran giunti, corse ove distilla
 qual da due fonti alta dolcezza accolta;
 lasso, ch' a maggior stratio Amor sortilla,
 che da doppi nemici in mezzo colta,
 se pria d'un solo, hor di due strai ferilla.²³

esser punto rinchiuso entro il suo giro» (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Rusconi, 1982, XVIII, XXVII-XVIII, 1-4, p. 726).

21 Peraltro ne *Lo Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile si fa menzione di un ballo chiamato proprio “bacio delle ninfe”: «E, pe passare allegramente chell'ore che s'erano poste 'mezzo fra la matina e l'ora de mangiare, fecero venire li vottofuochi, e commenzaro co gusto granne ad abballare, facenno *Roggiero, Villanella*, [...] *Vascio de le Ninfe* [...] chiedenno li balli co *Lucia Canazza*, pe dare gusto a la schiava» (GIAMBATTISTA BASILE, *Lo Cunto de li Cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1998, p. 459).

22 Cfr. SUSAN LEIGH FOSTER, *Empatia e memoria*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Torino, Utet, 2008, pp. 75-89: 79.

23 Antologizzato in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a

Analoga è la rubricazione del gesto omoerotico entro il campo semantico dell'improduttività finzionale. Analoga è la rampogna per l'effetto perturbante di questi «piacer' fallaci» sull'«alma» del soggetto maschile escluso.

Di esito disforico di una tensione illusiva possiamo parlare anche per una ben più esplicita situazione di ballo rinvenibile nella prima silloge lirica tassiana, la sua sezione di 46 rime amorose accolta nel progetto poetico collettivo delle *Rime degli Accademici Eterei* (1567). Fondata a Padova nel 1564 da Scipione Gonzaga, l'accademia prende il nome dall'impresa distintiva, in cui il motto virgiliano VICTOR SE TOLLIT AD AURAS accompagna un carro alato trainato in volo da una coppia di irrequieti destrieri guidati da un cavaliere munito di fiaccola. Come spiega Stefano Santini nell'orazione inaugurale dell'accademia, l'immagine platonica vale da esplicito riferimento dottrinale e da impegnativa proposta politica, formulati col chiaro intento di affermare l'autonomia di questa giovane comunità accademica rispetto all'istituzione dello Studio patavino ancora animato dall'aristotelismo ortodosso degli studiosi delle generazioni precedenti.²⁴

Per lo stesso Tasso l'esperienza eterea costituì la prima occasione per intervenire autonomamente nella società letteraria del periodo, uscendo dall'ingombrante ombra del padre Bernardo e dalla sua tutela intellettuale.²⁵ Torquato partecipò fin dall'inizio ai lavori dell'Accademia, aderendo col soprannome di *Pentito* e con un coeso *corpus* lirico a una proposta poetica fondata su un linguaggio volto a trasferire sul piano astratto del simbolo e del mito il multiforme e contingente panorama di eventi e relazioni propri della coeva società cortigiana, sempre prontamente denunciati (o ricostruiti finzionalmente a posteriori) negli argomenti in prosa che commentano proletticamente il testo e ne orientano la fruizione. Non stupisce quindi rinvenire anche la situazione lirica del ballo a corte tra i motivi sviluppati in alcune rime eterree. In Anni-

cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Milano, Rizzoli, 2004, p. 605 (corsivi miei). *L'editio princeps* delle *Rime* di Pignatelli risale al 1593.

24 STEFANO SANTINI, *Oratio pro Aethereorum Academiae initio*, in TORQUATO TASSO, *Rime eterree*, a cura di Rossano Pestarino, Milano-Parma, Guanda, 2013, p. 336: «Omne igitur institutum nostrum hoc unum praecipue fuit [...], ut otium effugeremus: nec ipsum potiore de causa effugiendum duximus quam ut assidua exercitatione, tanquam acuto quodam stimulo, eam voluntatis partem inertioem quae ad corporea voluptates proclivior est [...]. Hinc ab illis summis partibus quas currus melioris equi victoria petit, AETHEREORUM sibi nomen caetus hic dignissimus vindicavit, non quod tales nunc esse sibi persuadeant, sed quod tales fieri et cupiant et sperent». Si rinvia all'aggiornata Bibliografia di questa edizione delle *Rime eterree* per un'esaustiva rassegna dei contributi critici relativi alla produzione lirica tassiana.

25 Cfr. a proposito ROSSANO PESTARINO, *Introduzione a TASSO, Rime eterree*, cit., pp. LXII-LXIII.

bale Bonagente²⁶ e Scipione Gonzaga,²⁷ per esempio, ma soprattutto nello stesso Tasso, in due sonetti che sulla scorta del medesimo evento coreutico proiettano la soggettività lirica del poeta-*agens* su una collettiva soggettività accademica che si mette in mostra, dando consistenza estetica alle proprie aspirazioni identitarie in una consapevole strategia relazionale nella vita della società di corte. Riprendendo categorie della riflessione di Franko sulla danza geometrica di corte, potremmo forse intravedere nell'uso che Tasso e i suoi sodali Eterei fanno del motivo di una danza ritualizzata come quella della torcia l'espressione della proiezione di una soggettività e dei conflitti che ne caratterizzano la vita di società e la politica relazionale rispetto a forme e figure di autorità.²⁸

26 La situazione di ballo è qui elaborata come circostanza che rafforza la sudditanza dell'amante di fronte all'onnipotenza di Cupido nascosto nelle bellezze della donna, poiché riduce al limite del sopportabile la vicinanza tra i due: [*Fu fatto dall'Autore questo sonetto, seguendo la sua Donna nel ballo*] «Mentre il ferir del bel volto vicino, / Come d'altri accorto ne' suoi danni face, / Fuggo e qual fido prigionier seguace / L'orme vittrici riverente inchino, / Amor, tu volto in quel cresp'oro e fino / (O nostro schermo al tuo poter fallace) / Con più d'un dolce al cor nodo tenace / Tolto m'hai di scampar lunge il camino. / Quinci quel bel ch'io pur non vidi mai, / Formi a la mente, e nel desir più forte / Con nove insidie questo petto assali. / Lasso, e da cui soccorso attendo omai, / S'io pur ministro a te ne la mia morte / De' miei propri pensier' pungenti strali?» (*Rime degli Accademici eteri*, Venezia, Comin da Trino, 1567, c. 6v).

27 Il testo di Gonzaga sviluppa pressoché la medesima situazione lirica della coppia di testi tassiani analizzati in precedenza, rivelando però una sensibilità poetica che non va oltre il repertorio galante cortigiano alla ricerca, come Tasso, di una problematizzazione del discorso lirico: «[*Al Signor Gio. Francesco Pusterla Affrenato Etereo avisandolo d'un suo nuovo pensiero d'amore, il quale ebbe occasione e principio da una piacevole contesa di mano, che ballando con una gentil donna gli avvenne*] S'all'hor, Pusterla, in te la fiamma salse / Nel maggior colmo, ond'Amor già t'accese, / Ch'a la tua fu la bella man cortese / Di lei, cui forse del tuo incendio calse; / Arse a me 'l cor novellamente, et alse, / Quando volgendo in me le luci accese / Guerra m'indisse, e con leggiadre offese / Dolce nemica indi la man m'assalse. / Che, mentre *intento al diletto errore* / Farsi a mia libertà non temo oltraggio, / Ahi non la man, ma mi fu stretto il core. / Così tal'hor, mentre scherzando sciolto / Incauto augel se'n va di pino in faggio, / Ove men teme, ivi più tosto è colto» (*Rime degli Accademici eteri*, cit., c. 49r]. Allineato su questa tonalità è invece un sonetto tassiano che celebra Tarquinia Molza: «Donna ben degna che per voi si cinga / la gloriosa spada e corra in giostra / il grande Alfonso, e s'altri a prova giostra / e de' vostri color le piume ei tinga, / non fia ch'a più begli occhi adorni e pinga / l'arme, dove i pensieri accenna e mostra; / né da più bella man che da la vostra / prenda bel dono e 'n ballo indi la stringa» (TASSO, *Le Rime*, cit., vol. II, pp. 1194-1195, vv. 1-8 (S 1178)).

28 FRANKO, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, cit., p. 77: «La danza geometrica assimila chiaramente l'individuo al gruppo e i *pattern* realizzati dal gruppo a un simulacro di linguaggio. Il corpo del cortigiano o della damigella d'onore della regina è ridotto a un elemento significativo o a una particella semantica del nome proprio del sovrano, ovvero a una figura visiva che contiene qualche messaggio sul sovrano. Così il testo esercita un potere sul movimento corporeo, assorbendo ogni volontà individuale nell'idea di un corpo sociale costituito da tutte le volontà».

La connessione tematica tra i sonetti *Ove tra care danze in bel soggiorno* e *O nemica d'Amor; che sì ti rendi* è infatti data dalla comune rappresentazione di una scena del ballo della torcia, così come preannunciato nella didascalia del primo testo:

Il ballo della torcia usitatissimo in molte parti d'Italia, suole esser l'ultimo in ordine fra tutti gli altri balli che si facciano nella festa, et è riposto nell'arbitrio di ciascuna persona nelle cui mani pervenga la torcia, ammorzandola, terminar quella danza e la festa insieme; et in tale occasione fu fatto questo sonetto, peroché una gentildonna con troppo importuna fretta estinguendola, impose fine a quel piacevole trattenimento.²⁹

Solitamente questa danza geometrica chiudeva le feste a corte con una staffetta figurata di torce accese che, passando di mano in mano tra i cavalieri e le dame, indicavano chi fosse designato a ballare; di essa troviamo precise descrizioni nei trattati di danza dell'epoca e nei resoconti delle principali feste, ma soprattutto numerose testimonianze letterarie: dalla novella di Giulietta e Romeo in *Bandello*³⁰ al *Cunto de li cunti* di Basile,³¹ dall'*Adone* di

29 TASSO, *Rime eteree*, 7, cit., p. 47.

30 Cfr. MATTEO BANDELLO, *La seconda parte de le novelle*, 9, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, pp. 60-62: «Ora stando eglino in questo vagheggiamento, venne il fine de la festa del ballare e si cominciò a far la danza o sia il ballo del "torchio" che altri dicono il ballo del "cappello". Facendosi questo giuoco fu Romeo levato da una donna; il quale entrato in ballo fece il dover suo, e dato il torchio ad una donna, andò presso a Giulietta, ché così richiedeva l'ordine, e quella prese per mano con piacer inestimabile di tutte due le parti. Restava Giulietta in mezzo a Romeo e a uno chiamato Marcuccio il guercio, che era uomo di corte molto piacevole e generalmente molto ben visto per i suoi motti festevoli e per le piacevolezze ch'egli sapeva fare, perciò che sempre aveva alcuna novelluccia per le mani da far ridere la brigata e troppo volentieri senza danno di nessuno si sollazzava. Aveva poi sempre il verno e la state e da tutti i tempi le mani via più fredde e più gelate che un freddissimo ghiaccio alpino; e tutto che buona pezza scaldandole al fuoco se ne stesse, restavano perciò sempre freddissime. Giulietta che da la sinistra aveva Romeo e Marcuccio da la destra, come da l'amante si senti pigliar per mano, forse vaga di sentirlo ragionare, con lieto viso alquanto verso lui rivoltata, con tremante voce gli disse: – Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! – e così dicendo amorosamente gli strinse la mano. Il giovine che era avveduto e punto non teneva de lo scemo, dolcemente a lei stringendo la mano in questa maniera le rispose: – Madonna, e che benedizione è cotesta che mi date? – e guardandola con occhio gridante pietá, da la bocca di lei sospirando se ne stava pendente. Ella allora dolce ridendo rispose: – Non vi meravigliate, gentil giovine, che io benedica il vostro venir qui, perciò che messer Marcuccio già buona pezza con il gelo de la sua fredda mano tutta m'agghiaccia, e voi, la vostra mercé, con la dilicata mano vostra mi scaldate».

31 Cfr. BASILE, *Lo Cunto de li Cunti*, cit., vv. 204-214, pp. 646 e 650: «GIALLAISE. De lo ballare non te dico niente: / vide saute rotunne e travocchette / e crapiole e daine / e scorze e contenance: / [...] / quattro motanze stufano, / né vide l'ora che se caccia 'n campo / lo ballo de la 'ntorcìa o lo ventaglio / pe appalorciare, scomputa la festa, / stracco de pede e siseto de testa. / [...] Fu tanto gostosa l'egroca, che a gran pena 'ncantate da lo piacere s'addonattero ca lo Sole, stracco

Marino³² alle *Lettere* dello stesso Tasso. Quest'ultima occorrenza è di particolare interesse perché, seppur in un differente contesto metaforico, sviluppa lo stesso nucleo concettuale e simbolico dei due sonetti eterei:

E Platone medesimo ci conforta a generare i figliuoli, ed a nutrirli; in quella guisa che l'accesa lampa, nel corso, ad alcuni suol esser data dopo gli altri. E veramente assai bene disse quel poeta, che l'uno dava a l'altro la lampada de la vita; non altrimenti che a' tempi nostri soglia avvenire nel ballo del torchio, quando l'uomo il prende da la donna, ne le cui mani par che sia riposto il vivere e 'l morire.³³

In effetti immagini di vita e di morte si susseguono nei due sonetti eterei, leggibili anche come la variante individuale e collettiva del medesimo concetto. Così come sul piano di realtà l'ininterrotta continuità della luce, garantita dall'illuminazione artificiale durante le notturne feste di ballo, trovava compimento nella conclusiva danza della torcia che spesso anticipava le primi luci del giorno; e così come, sempre sul piano di realtà della ritualità cortigiana, la torcia concludeva il suo vagare con l'approdo nelle mani di una solare figura d'autorità (principe di corte, o suoi succedanei); ugualmente, sul piano simbolico, la luminosa fiaccola d'amore dovrebbe trovare ideale sede finale nella mano dell'amata, sole metaforico della vita del poeta amante:

Ove tra care danze in bel soggiorno
 Si trahean le notturne e placid'hore,
 Face, che nel suo foco accese Amore,
 Lieto n'apriva a meza notte il giorno;
 E da candide man vibrata intorno
 Spargea faville di sì puro ardore,
 Che rendea vago d'arder seco il core,
 E scherzar, qual farfalla, al raggio adorno;
 Quand'ecco a te, man cruda, offerta fue,
 E da te presa e spenta: e ciechi e mesti
 Restar mill'occhi a lo spirar d'un lume.
 Ahi come allhor cangiasti arte e costume:
 Tu ministra d'Amor, tu, che le sue
 Fiamme suoli avvivar, tu l'estinguesti.³⁴

da fare tutto lo iuorno Canario pe li campe de lo cielo, avengo cacciato a lo ballo de la 'ntorcìa le stelle, s'era retirato a mutarese la cammisa...».

32 Cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, XX, 91, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, vol. I, p. 1279: «Guidato alquanto insieme il ballo tondo, / ballar volser divise ad una ad una / e con error festevole e giocondo, / ma col decoro debito a ciascuna, / di quante danze ha più leggiadre il mondo / non tralasciaro in tai vicende alcuna, / qual più per arte o per vaghezza aggrada / del ventaglio, del torchio e dela spada».

33 TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. II, n. 414 (a Ercole Tasso), p. 408.

34 TASSO, *Rime eteree*, 7, cit., pp. 47-50.

L'iterato movimento di danza si fa garante, nelle quartine del sonetto, di un vitalistico sovvertimento del corso lineare del tempo («lieto n'apriva a meza notte il giorno»), di una sua persistita sospensione che, proprio come le arti poetica e coreutica, consente ai corpi di fantasticare intorno alla morte, di «scherzar, qual farfalla, al raggio adorno», mossi da un contraddittorio desiderio di attrazione e repulsione. Il nesso narrativo «Quand'ecco» interrompe però bruscamente il *perpetuum mobile* dei tempi durativi delle quartine e lascia il posto a tempi puntuali che, segnando il momento dell'improvviso spegnimento della torcia e dell'arresto della danza, conducono al tramonto di ogni illusione attraverso la spietata velocizzazione dell'apostrofe finale. Già in questo sonetto lo sgomento dell'io lirico si rispecchia e amplifica in quello dei «mill'occhi» che osservano immoti «lo spirar d'un lume». Ma è nel sonetto 29 (che però nella successiva redazione dell'autografo chigiano è significativamente riposizionato subito dopo il 7, a formare quindi un dittico tematico) che la situazione poetica sembra estendersi oltre il piano soggettivo di un discorso amoroso, e investire quello collettivo di una comunità, l'accademia eterea, che sotto l'insegna di una fiaccola aveva posto il proprio progetto di politica culturale:

O nemica d'Amor, che si ti rendi
 Schiva di quel ch'altrui dà pace e vita,
 E dolce schiera a' suoi diporti unita
 Dispergi e parti, e lui turbi et offendi:
 Se de l'altrui bellezza invidia prendi,
 Che de' tuoi danni a rimembrar t'invita,
 Lassa, ché non t'ascondi, et in romita
 Parte e selvaggia i giorni estremi spendi?
 Ché non conviensi già tra le felici
 Squadre d'Amor, e tra 'l diletto e 'l gioco,
 Donna antica in imagine di Morte.
 Deh fuggi homai dal sole in chiuso loco,
 Come notturno augel, né tristi auspici
 Il tuo apparir a' lieti amanti apporte.³⁵

Potremmo infatti riconoscere proprio i giovani accademici dietro quella «dolce schiera a' suoi diporti unita», dietro quelle «felici / squadre d'Amor», il cui stato di condivisa felicità viene ridotto in insignificanti frammenti dall'irrompere sulla scena di una donna anziana che, anch'essa infida «ministra d'Amor», pone inaspettatamente fine a quel tempo «altro» alimentato dal movimento coreutico, e conduce verso quella deriva di cui è immagine: la Morte. La giovanile insofferenza verso la stretta osservanza peripatetica e il materialismo

35 TASSO, *Rime eterree*, cit., pp. 193-195, 29 (S 52).

epistemologico dei maestri universitari, che aveva indotto gli studenti eterei a non prolungarne l'influenza entro lo spazio alternativo dell'Accademia, troverebbe dunque qui una reazione drammatizzata nell'invidiosa irruzione di una «donna antica», incapace di cogliere la «bellezza» solare dell'altrui poesia che platonicamente si fonda – ci rivela Stefano Santini nella già citata orazione inaugurale – sulla comprensione della rapida fuga del tempo e sulla conoscenza ideale della virtù.³⁶ Icona visiva e sonora di concordia, la tematizzazione della danza potrebbe dunque essere qui intesa come tematizzazione di una pratica di riorganizzazione spaziale delle relazioni umane mirante alla costituzione di una futura scena comune; narrazione allegorica dell'autorappresentarsi di una nuova comunità di individui (l'Accademia) in forma di coeso corpo danzante volto a sagomare un nuovo e autonomo spazio sociale, affiancato a quelli universitari e cortigiani. Più specificamente, la danza della torcia, con le sue prometeiche implicazioni di affermazione di un'indipendenza e di condivisione dell'atto creativo, costituisce per ordine e misura una efficace configurazione per un atto coreutico che intende rendersi culturalmente leggibile quale *performance* di coesione sociale e politica.

Una conferma indiretta di tale leggibilità polarizzante e assiologica della danza del torchio ci viene offerta dalla riscrittura spirituale del testo tassiano offertaci a inizio Seicento dal letterato parmense Crisippo Selva, uno degli intellettuali di punta del ducato farnesiano, principale avamposto europeo per la politica del cattolicesimo romano.³⁷ Precoce testimonianza dell'avvenuta canonizzazione della lirica amorosa tassiana ma anche del valore esemplare delle sue rime sacre, la *Scelta delle rime amoroze del Tasso fatta spirituale* (1611) decostruisce semanticamente e riorienta ideologicamente l'ipotesto tassiano, in un continuo rapporto di allusione ed elusione, di recupero e allontanamento, che si fonda su una consapevole strategia di sostituzione e risignificazione del lessico originario, come ci rivela con chiarezza l'avvertenza ai lettori composta da Francesco Ugeri: «Si avvertisce che i primi versi di ciascuna compositione amorosa del Tasso, che per tal tradottione son cambiati, si son posti sopra dette compositioni, accioché più agevolmente si possano trovare su 'l testo amoroso e

36 SANTINI, *Oratio pro Aethereorum Academiae initio*, cit., p. 336: «[...] quod tamen fieri antea non licet quam fuga temporis intellecta virtutisque cognita pulchritudine, quarum quidem illa tam rapida est ut eam nec animi velocitas assequatur, haec autem tam iucunda ut ipsam iure censuerit Plato si corporeis oculis percipi posset incredibilem sui amorem in omnibus parituram».

37 Medico molto attivo all'interno della casata Farnese e membro degli Anziani della comunità, Crisippo Selva (1546-1630 ca.) situa la propria produzione poetica nell'alveo di un petrarchismo controriformato; le sue *Rime*, pubblicate nel 1574, e tradotte in spagnolo nel 1585, subiscono un'importante opera di espurgazione e di elaborazione moralistica in una ristampa del 1601 che, attraverso un'attenta strategia paratestuale, conduce a una radicale inversione di senso del messaggio lirico.

confrontarle». ³⁸ Nel caso del sonetto *Trahean genti a Dio care in bel soggiorno*, per esempio, il procedimento di rielaborazione dell'ipotesto va a intensificare la polarizzazione che emerge dalla situazione poetica originaria, diluendo l'io lirico nell'indistinta collettività positiva di «genti a Dio care» e radicalizzando l'identità antagonista della dama, che ferma la danza, nella figura dell'«empio Calvin», di colui che offuscò e quasi estinse la fiaccola della fede attraverso la dottrina della predestinazione. Codificata immagine di armonia, il movimento di danza viene qui tendenziosamente impiegato da Selva per intensificare la polarizzazione assiologica già implicita nel discorso amoroso tassiano e per celebrare una concorde comunità di fedeli che resiste alle offese di un agente perturbante:

Trahean genti a Dio care in bel soggiorno
 Già i di con le notturne, e placide hore:
 Et a lor foco del divino Amore
 Lieto scopria fra triste notti il giorno.
 Sì bella face ogn'hor vibrata intorno
 Spargea faville di sì puro ardore,
 Che d'arder seco vago era ogni core,
 E volar qual farfalla al raggio adorno;
 Quand'ella offerta, empio Calvin, ti fue,
 E presa l'offuscasti; e ciechi, e mesti
 Restar molt'occhi a lo scemar d'un lume.
 Ahi, come tu cangiasti arte, e costume:
 Tu ministro di lei, tu quelle sue
 Fiamme, ch'aprir devei, quasi estinguesti. ³⁹

Curiosamente il motivo della danza, col secolare giudizio morale che si porta dietro (e quindi secondo un differente impiego assiologico), fa la sua comparsa in associazione alla questione delle guerre di religione anche nel *Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia l'anno 1585*. Tasso avvia la trattazione affiliando l'inefficienza militare del re Enrico III di Valois (incapace di contrastare gli Ugonotti fino a sancire una tregua per loro vitale) proprio all'effeminatezza della sua condotta a corte, persa in danze lascive (e non invece in feste «attraverso cui il sovrano conferma e intensifica il suo potere sull'affettività dei suoi sudditi»), ⁴⁰ e alla sterilità del suo pentimento religioso, proprio più di un solitario eremita che di un campione della fede:

³⁸ *Scelta delle rime amoroze del Tasso fatta spirituale dal cavalier SELVA medico parmigiano*, in Modona, presso Giulian Cassiani, 1611, p. 9. Per una più distesa analisi di questa riscrittura spirituale tassiana mi permetto di rinviare ad ANDREA TORRE, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 267-294.

³⁹ SELVA, *Scelta delle rime amoroze del Tasso fatta spirituale*, 8, cit., p. 14.

⁴⁰ Cfr. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, cit., p. 196.

È cosa malagevole e pericolosa il ragionar intorno alla rivoluzione nata novamente nel potentissimo e nobilissimo regno di Francia l'anno della salute 1585. Malagevole, perciò che tale ce la rendono e la lontananza del luoco e il non potersi vedere i secreti consigli de gli uomini, e massimamente de' precipi, e molto meno quelli di Dio; pericolosa, imperò che fa mestiero parlar di re e d'altri uomini grandi, li quali bisogna pungere sul vivo e trafiggere, eziandio ch'altri non voglia. Tuttavia ci siamo messi in pensiero di distendere questa scrittura in cotal materia; ma con proponimento ch'ella non debbia andare in man d'altri e ci abbia a servire per esercizio di quel discorso di mente, da quanto ch'egli si sia, che a Dio, larghissimo donatore, è piaciuto di darci. Conterrà, dunque, la presente scrittura nostra dui capi precipui. Nel primo de' quali si annoteranno le cagioni, che possono aver dato origine a detto revolgimento, e nel secondo si parlerà intorno al fine che si può giudicare che sia per avere. Ora, quanto al primo capo, dico che (lasciando star le cagioni superiori, cioè Dio benedetto, il quale si deve credere che voglia per questo mezzo prender castigo del Re di aver tollerati gli Ugonotti tanto tempo nel regno suo, e forse di aver commesso qualche altro peccato spiacevole a Sua divina Maestà) sei si possono giudicare esser le cagioni che hanno dato origine a questa sedizione: tre per la parte del Re e tre per la parte del cardinale di Borbone, del duca di Ghisa e delli altri, che si sono collegati contro esso Re. La prima cagione per la parte del Re è stata *la dapocagine sua*, cioè [...] ritornato in Francia di Polonia, *si è mostro e d'animo e di vita rimessa*, perciò che non così tosto fu giunto, che, perdendo la riputazione nell'abattere Livrone, cominciò a trattar la pace con li Ugonotti, li quali avanti la sua venuta staveno in gran spavento e timore di lui. [...] *Appresso si diede di subito ad una vita effeminatissima, attendendo di continuo a danze, a conviti e ad altre lascivie più dioneste*, per fino a dui anni fa, *che parve che egli si desse a vivere una vita spirituale, ma di quella guisa che più converrebbe ad uomo privato che ad un re; il cui carico, senza fallo niuno, Dio averebbe più a caro che s'impiegasse in discacciare del suo regno i nemici della sua santa Chiesa*, che in macerarsi con digiuni e con battiture e in portar la Croce vestito di sacco in processione, come egli ha fatto.⁴¹

Un'ultima accezione del nesso tempo-danza in Tasso è quella attivata dalla memoria poetica delle coreografie paradisiache dei «concordi numi», attraverso cui Dante intese rappresentare «una condizione di parità fra i beati al di là di ogni contrapposizione di scuola filosofica e teologica».⁴² Di certo i passaggi della *Commedia* che tematizzano situazioni coreutiche incontrano l'apprezzamento di Tasso, che postillatore generalmente laconico del poema dantesco (letto in edizioni del 1555, 1564 e 1568) si lascia in questi casi andare a più articolate manifestazioni di interesse. I versi purgatoriali che descrivono la visione del bassorilievo che raffigura David danzante davanti all'arca dell'alleanza, per esempio, sono stati evidenziati da Tasso col *notabile*: «Espressione mirabile»; mentre il passaggio paradisiaco relativo all'ultima rotazione del cerchio dei sapienti reca in margine il commento

41 TORQUATO TASSO, *Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia l'anno 1585, nel quale si parla delle cagioni onde ha avuto origine e del fine che è per avere*, in *Id., Tre scritti politici*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Utet, 1980, pp. 151-152 (corsivi miei).

42 NICOLA CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti* (Par. X-XIV), «L'Alighieri», xxxii, 2008, pp. 119-138: 120.

tassiano: «Bellissimo».⁴³ Le postille si riferiscono quasi sicuramente all'eccellenza formale dei versi danteschi, ma la sottolineatura di questi brani ci consente di affrontare cursoriamente un'altra occorrenza, al contempo tematica e stilistica, del motivo della danza nella poesia tassiana; quella che – sulla scorta della ripresa umanistica della connessione pitagorica tra cosmo e musica – afferisce al campo figurale del cielo quale palcoscenico che ospita il moto concorde degli astri, espressione armonica della potenza creatrice divina, attiva nel macrocosmo celeste così come nel microcosmo umano. Anche questo motivo subisce in Tasso una declinazione per lo più galante, fondata su una metaforizzazione astronomica della bellezza femminile, o meglio su una idealizzante personificazione del paesaggio naturale. La stessa dinamica luministica che presiede il sonetto etereo 7 è, per esempio, ripresa nella canzone 383 dove il poeta, rimproverando la luna di aver con la sua scomparsa interrotto il viaggio notturno dell'amante, si augura che l'astro non si mostri mai più, perché – proprio come l'amata ritrosa o la donna anziana – non merita «in ciel vezzosi balli / guidar in compagnia de l'altre stelle».⁴⁴ Talvolta però il perfetto movimento dei corpi in danza si offre effettivamente quale espressione di una struttura armoniosa e di un temperato comportamento delle parti rispetto al tutto, come nel caso dell'inscindibile legame fra i principi costitutivi dell'universo ricordato nel sonetto 444,⁴⁵ e poi più compiutamente elaborato durante le rievocazioni cosmogoniche del *Mondo creato*⁴⁶ e del dialogo *Il messaggero*:

43 Per entrambe le postille cfr. *Postille di Torquato Tasso alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Pisa, Capurro, 1831, pp. 62 e 86.

44 TASSO, *Le Rime*, cit., vol. I, p. 349, vv. 89-94 (S 383): «[Contro la luna la quale aveva interrotto un suo viaggio notturno] [...] Ma tu t'ascondi, ed a gli accesi rai / tenebre intorno aspergi or de' tuoi falli / udendo di quaggiù vere novelle. / Chiuditi pur, né ti mostrar più mai, / perché non merti in ciel vezzosi balli / guidar in compagnia de l'altre stelle».

45 *Ivi*, p. 401 (S 444): «Amor alma è del mondo, Amore è mente / e 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira, / e d'altri erranti a la celeste lira / fa le danze lassù veloci o lente. / L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente / regge, misto al gran corpo, e nutre e spira; / e quindi l'uom desia, teme e s'adira, / e speranza e diletto e doglia ei sente. / Ma, ben che tutto crei, tutto governi / e per tutto risplenda e 'l tutto allumi, / più spiega in noi di sua possanza Amore; / e come sian de' cerchi in ciel superni, / posta ha la reggia sua ne' dolci lumi / de' bei vostri occhi e 'l tempio in questo core».

46 TORQUATO TASSO, *Il mondo creato*, III, 698-724, in *Id.*, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1964, vol. IV, pp. 92-93: «Così le qualitati a coppia a coppia / ne' primi corpi son congiunte insieme, / per cui l'uno con l'altro in un si mesce / in breve pace. *E come avviene in danza, / che alcuno in mezzo è con due mani avinto, / e con due mani avince, e quindi / l'intracciata carola in lungo giro, / mentre ella si rivolge, / n sé ritorna;* / così de gli elementi il coro e'l ballo / si gira in cerchio ed in se stesso ei riede, / però che l'acqua col suo freddo unita, / quasi con una mano, al suolo algente / è de la fredda terra, e d'altra parte, / con altra quasi mano umida tocca / l'aria, che posta pur fra l'acqua e'l foco, / sé per l'umido suo con l'acqua implica, / e col suo caldo sé accompagna al foco. / E de le due nature in sé discordi / e guerreggianti, la contesa e l'ira / divide e parte, e lor congiunge in lega. / Oh mirabil del mondo, in un congiunta / con varie tempre e con tenaci

Doppo il primo parto, il quale, se ben fu d'idee quasi infinite, fu nondimeno un solo, produsse Iddio le nature corporee, e le intellettuali congiunse con le corporee, e a ciascuna de le intellettuali diede cura di muovere la sua sfera: [...]. In questo parto nacquero, quasi gemelli, il movimento e il tempo: perciocché il primo cielo cominciò a muoversi da destra a sinistra, e gli altri con movimenti opposti da sinistra a destra cominciarono a raggrirsi, perch' il movimento del soprano, che è velocissimo, tirò seco tutti gli altri in modo ch'eran agitati da due contrari movimenti. Allora il tempo, che è mobile imagine de l'eternità, misurò i varî moti del cielo e de le stelle, che a la luce del sole chiarissima facevano quasi una danza.⁴⁷

Il paragone dantesco tra la danza circolare dei beati e l'orologio mattutino che ridesta la gente dal sonno conosce però un' ancor più interessante ripresa tassiana nel madrigale *Ore, fermate il volo*, elaborazione di un' omonima precedente ballata:

Ore, fermate il volo
nel lucido oriente,
mentre se 'n vola il ciel rapidamente;
e, carolando intorno
a l'alba mattutina
ch' esce da la marina,
l'umana vita ritardate e 'l giorno.
E voi, Aure veloci,
portate i miei sospiri
là dove Laura spiri,
e riportate a me sue chiare voci,
sì che l'ascolti io solo,
sol voi presenti, e 'l signor nostro Amore,
Aure soavi ed Ore.⁴⁸

Alessandro Martini ha opportunamente evidenziato come la netta bipartizione del componimento e la ribadita disposizione a chiasmo dei soggetti invocati contribuiscano a visualizzare due ritmati movimenti circolari: quello delle Ore (a cui il poeta chiede di "carolare" sulla soglia del giorno, ritardandone il naturale avanzamento) e quello delle Aure (disteso tra l'io lirico e l'amata assente, la danzatrice di corte Laura Peperara).⁴⁹ Potremmo quasi dire che è la stessa dan-

nodì / catena indissolubile e più salda / che duro ferro o lucido adamante, / per magistero del superno fabro! / *Oh de le cose instabili e caduche / ordin fermo, costante e quasi eterno!*».

47 TORQUATO TASSO, *Il messaggero*, in *Id., Dialoghi*, cit., vol. I, pp. 352-353.

48 TASSO, *Le Rime*, cit., vol. I, pp. 155-156 (S 144). Il testo riporta la seguente didascalia: «Parla con l'Aure e con l'Ore, pregando l'une che si fermino, l'altre che portino i suoi lamenti a la sua donna».

49 Cfr. ALESSANDRO MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle Rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1984, 1, pp. 78-121, in part. pp. 110-111: «Ore e aure sono dunque invitate a formare due circoli, ben resi formalmente dalla bipartizione del

za a dar forma alla poesia tassiana, in un gioco testuale dove la seconda imita la prima attraverso una scrittura spaziale del tempo e una resa corporea di strutture retorico-stilistiche.⁵⁰ La poesia è davvero simile alla danza, dunque, per tornare alla postilla a Plotino da cui eravamo partiti. Comunque sia, le due danze figurate danno corpo allo stesso concetto, la viva e meravigliante presenza di un agire sottratto al fluire quotidiano del tempo attraverso gli strumenti e i motivi della poesia: gli *adynata* del primo circolo e il dialogo amoroso del secondo. Il gesto che dà forma ai versi tassiani materializza il tempo, lo rende visibile e in un certo senso lo governa. Questo agire, che vive nel tempo “altro” definito dal battere e levare della danza, sembrerebbe sanare l’antitesi tra il perpetuo rinnovarsi della natura simboleggiato nel rinascere del giorno e tutta l’instabilità della condizione umana per cui lo scorrere del tempo rinvia petrarchescamente all’idea della morte.⁵¹ Esso sembrerebbe dunque innescare una tensione dialettica tra memoria e tempo, perché mette in gioco un corpo attraversato dal tempo (movimento) e dalla memoria (pausa, o “tenuta”), ossia dà vita a un «danzare per fantasmata», secondo la famosa definizione di Domenico da Piacenza:

V. Oltra dico a ti chi del mestiero vole imparare *bisogna danzare per fantasmata* e nota che fantasmata è una presteza corporalle la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura di otava in prima di sopra, facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di meduxa, como dice el poeta; cioè che, facto el motto, sij tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale come falcone che per paica mosso sia segunda la regola di sopra, cioè *operando mexura memoria mainera cum mexura de tereno e danzare*.⁵²

madrigale in due parti uguali: sette versi per le ore, sette per le aure, chiusi da un vocativo che in chiasmo riprende i due soggetti, di modo che le ore aprono e chiudono il componimento. Amore, al penultimo verso, scacciato dal suo seggio nel precedente epitalamio, è reintegrato nelle sue funzioni mediatrici. L’identità della prima parola del madrigale con l’ultima segnala come i due circoli si possano sovrapporre a formarne uno solo; il tempo torna su se stesso, come nell’emblema dell’anno il serpente che si morde la coda, e ottiene una miracolosa sospensione».

50 Cfr. FRANKO, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, cit., p. 41: «La danza geometrica costituisce il più antico esperimento europeo sul corpo nello spazio teatrale e tradisce l’interesse per l’idea di un testo reso in forma coreografica. È parte di una complessa struttura teorica dettata dall’idea che le arti della poesia, della musica e della danza debbano fondersi in una forma teatrale chiamata balletto. Entro questa struttura teorica, la danza geometrica esiste come luogo estetico intermedio tra testo e musica. È connessa alla drammaticità del testo senza veramente rimetterlo in scena, e obbedisce alla musica senza partecipare della sua astrazione. [...] realizza una visualizzazione spaziale del testo e una resa corporea delle strutture metriche della musica, a loro volta regolate dal metro poetico».

51 FRANCESCO PETRARCA, *Rerum familiarium libri*, a cura di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, Firenze, Sansoni, 1933-1942, vol. IV, p. 1245 (XXIV, 1, 26 a Filippo di Cavaillon, 1360 ca.): «Ecce ad hunc locum epystole perveneram deliberansque quid dicerem amplius seu quid non dicerem, hec inter, ut assolte, papirum vacuum inverso calamo feriebam. Res ipsa materiam obtulit cogitanti inter dimensionis morulas tempus labi, meque interim collabi abire deficere et, ut proprie dicam, mori».

52 DANTE BIANCHI, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, «La Bibliofilia», LXV,

Definizione reinterpretata poi dal suo allievo Antonio Cornazano come un continuo movimento da uno stato di morte del tempo a un momento di energica sua resurrezione;⁵³ o meglio, come «l'incontro di due movimenti contrapposti che produce, nel punto stesso del loro equilibrio, una zona d'arresto, di immobilità, di sincope, sempre però attraversata da una vibrazione»,⁵⁴ in cui passato e futuro coincidono agostinianamente in un presente *punctum temporis*.⁵⁵

ANDREA TORRE

1963, 2, pp. 109-149: 116 [su cui si veda MARK FRANKO, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham, Summa Publications, 1986, pp. 58-66]. Cfr. anche GIORGIO AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 12: «Domenico chiama fantasma un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica».

53 Cfr. CURZIO MAZZI, *Il «Libro dell'arte del danzare» di Antonio Cornazano*, «La Bibliofilia», xvii, 1915, pp. 1-30, in part. p. 11: «Talhor tacere un tempo e starlo morto non è brutto, ma entrare poi nel sequente con aeroso modo quasi come persona che susciti da morte a vita».

54 Cfr. ANNALISA SACCHI, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., pp. 107-122: 120.

55 AGOSTINO DI IPPONA, *Le confessioni*, a cura di Christine Mohrmann, Milano, Rizzoli, 1992, p. 568, XI, 20: «Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: tempora sunt tria, praesens de praeteritiis, praesens de praesentibus, praesens de futuribus. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio. Si haec permittitur dicere, tria tempora video fateorque, tria sunt».

Finito di stampare nel mese di novembre 2019
per i tipi di Lubrina Editore di Bergamo