

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Parole allo specchio/*Studi e testi*

IL DEBITO DELLE LETTERE

Pomponio Torelli e la cultura farnesiana
di fine Cinquecento

a cura di

Alessandro Bianchi, Nicola Catelli, Andrea Torre

EDIZIONI UNICOPLI

In copertina: Pomponio Torelli, *Scherzi poetici*, Biblioteca Palatina di Parma, ms. Parm. 62, impresa inserita su carta non numerata tra i fogli 90 e 91.

Prima edizione: aprile 2012

Copyright © 2012 by Edizioni Unicopli,
via Andreoli, 20 - 20158 Milano - tel. 02/42299666

<http://www.edizioniunicopli.it>

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla Siae del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941, n. 633, ovvero dall'accordo stipulato fra Siae, Aie, Sns e Cna, Confartigianato, Casa, Clai, Confcommercio, Confesercenti il 18 dicembre 2000.

INDICE

- p. 9 Il *Trattato delle passioni dell'animo*: per una prima ricognizione
di *Fabrizio Bondi*
- 33 Tempo speranza e vita offesa: la parodia della morte nella *Vittoria*
di *Stefano Tomassini*
- 57 «Non essendo Poesia altro che Poetica in atto».
Note sugli scritti di poetica di Pomponio Torelli
di *Gianluca Genovese*
- 75 La metamorfosi del «Cavalliero» moderno.
Appunti in margine al *Trattato* torelliano
di *Nunzio Ruggiero*
- 89 I *Discorsi domestici*
di *Cornelia Bevilacqua*
- 103 L'uomo pubblico e l'uomo privato. Pomponio Torelli nelle lettere
di *Gabriele Nori*
- 115 «Famam extendere factis»: l'officina letteraria
dell'Accademia degli Innominati (1574-1608)
di *Lucia Denarosi*
- 131 Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti
nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le Corti farnesiane di Parma e Roma
di *Stefano Colonna*

- p. 153 Pomponio Torelli e la musica
di *Paola Besutti*
- 181 «La disgraziata sorte del Principe Tancredi» nella tragedia
di secondo Cinquecento: Razzi, Asinari, Torelli
di *Vincenzo Guervio*
- 207 La ricezione settecentesca della *Merope*
di *Paola Trivero*
- 221 Regine in «veste negra»: analisi dei personaggi femminili
nelle tragedie di Pomponio Torelli
di *Paola Cosentino*
- 239 Polemica letteraria e ‘divina filosofia’. La *Galatea*
di *Alessandro Bianchi*
- 255 Geometrie per il Sole: le *Rime* del Perduto
di *Nicola Catelli*
- 273 Poesia e sentimento della morte: i *Carmina*
di *Rinaldo Rinaldi*
- 281 Problematicità degli *Scherzi poetici*
di *Andrea Torre*
- 305 Per una «historia» iconica degli affetti: la poesia nello specchio della pittura
(*Rime* 73-84)
di *Federica Pich*
- 327 Promemoria
di *Alessandro Bianchi, Nicola Catelli e Andrea Torre*
- 331 Indice dei nomi

La presente miscellanea di studi è parte del progetto di ricerca *Pomponio Torelli nel quarto centenario della morte (1608-2008)* promosso dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Parma e da L'Argonauta s.c.r.l., con il sostegno della Fondazione Cariparma, dell'Università di Parma e del Comune di Montechiarugolo e con la collaborazione dell'Archivio di Stato di Parma, della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli e della Biblioteca Palatina di Parma.

Nell'ambito di tale progetto è stata approntata l'Edizione delle Opere di Pomponio Torelli, di cui sono stati pubblicati finora i primi due volumi (Guanda, 2008 e 2009). Salvo diversa indicazione, le citazioni dei testi torelliani nei saggi qui raccolti si intendono tratte da questa edizione, cui si fa riferimento in forma abbreviata:

TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*

Pomponio TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, introduzione di Rinaldo Rinaldi, testi, commenti critici e apparati a c. di Nicola Catelli, Andrea Torre, Alessandro Bianchi, Gianluca Genovese, Parma, Guanda ("Edizione delle Opere di Pomponio Torelli. I"), 2008

TORELLI, *Rime*

Pomponio TORELLI, *Rime*, a c. di Nicola Catelli, ivi, pp. 1-291

TORELLI, *Scherzi poetici*

Pomponio TORELLI, *Scherzi poetici*, a c. di Andrea Torre, ivi, pp. 293-453 (la prima parte, *Scherzi di Licori*, si trova alle pp. 301-402, la seconda, *Scherzi di Laura et Margarita*, alle pp. 403-437)

TORELLI, *Rime volgari extravaganti*

Pomponio TORELLI, *Rime volgari extravaganti*, a c. di Nicola Catelli, ivi, pp. 455-482

TORELLI, *Carmina*

Pomponio TORELLI, *Carminum libri sex*, a c. di Alessandro Bianchi, ivi, pp. 485-556

TORELLI, *Trattato della poesia lirica*

Pomponio TORELLI, *Trattato della poesia lirica*, a c. di Gianluca Genovese, ivi, pp. 559-668

TORELLI, *Teatro*

Pomponio TORELLI, *Teatro*, introduzione di Vincenzo Guercio, testi, commenti critici e apparati a c. di Vincenzo Guercio, Alessandro Bianchi, Stefano Tomassini, Parma, Guanda (“Edizione delle Opere di Pomponio Torelli. II”), 2009

TORELLI, *Merope*

Pomponio TORELLI, *Merope*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 1-100

TORELLI, *Tancredi*

Pomponio TORELLI, *Tancredi*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 101-209

TORELLI, *Galatea*

Pomponio TORELLI, *Galatea*, a c. di Alessandro Bianchi, *ivi*, pp. 211-327

TORELLI, *Vittoria*

Pomponio TORELLI, *Vittoria*, a c. di Stefano Tomassini, *ivi*, pp. 329-442

TORELLI, *Polidoro*

Pomponio TORELLI, *Polidoro*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 443-549

GEOMETRIE PER IL SOLE: LE RIME DEL PERDUTO

Nicola Catelli

E lo cielo del Sole si può comparare a l'Arismetica per due proprietadi: l'una si è che del suo lume tutte l'altre stelle s'informano; l'altra si è che l'occhio nol può mirare. E queste due proprietadi sono ne l'Arismetica: ché del suo lume tutte s'illuminano le scienze, però che li loro subietti sono tutti sotto alcuno numero considerati, e ne le considerazioni di quelli sempre con numero si procede. [...] L'altra proprietade del Sole ancor si vede nel numero, del quale è l'Arismetica: che l'occhio de lo 'ntelletto nol può mirare; però che 'l numero, quant'è in sé considerato, è infinito, e questo non potemo noi intendere.

Dante ALIGHIERI, *Convivio*

Illustrando le principali tipologie compositive delle raccolte liriche quattrocentesche, Guglielmo Gorni osservava in un saggio ormai canonico come fosse «difficile segnalare, nelle lettere italiane, canzoniere più artificiosamente disposto di quello boiardesco», nel quale «trionfo della cifra e della lettera, acrostici che si estendono a più testi, sperimentalismo metrico dichiarato da minuziose didascalie latine sono tra i connettori più evidenti di un organismo geometrico fin dall'ideazione», secondo uno «spiccato gusto numerico» che l'autore aveva già reso «operante nei *Pastoralia*, dieci egloghe latine di cento versi ciascuna».¹ La considerazione, con qualche accessorio mutamento, potrebbe servire a descrivere in modo adeguato l'«assillo di simmetria, e fors'anche di simbolismo numerico» che regola, del pari, la prima raccolta lirica torelliana: a chi risenta, infatti, del fascino che promana dalle armonie aritmetiche, le *Rime del Perduto*, il cui principio ordinatore è l'esito di un estenuato *esprit de géométrie* analogo a quello boiardesco e destinato a dar forma negli anni successivi anche al *liber* degli *Scherzi*, offrono occasioni di non superficiale interesse. Le centottanta liriche che compongono il canzoniere di Matteo Boiardo sono uniformemente ripartite, com'è noto, in tre libri di sessanta testi, in ognuno dei quali trovano luogo cinquanta sonetti e dieci componimenti di metro diverso: la costruzione degli *Amorum libri* risulta perciò imperniata su una corrispondenza metrico-algebrica delle singole parti fondata, in sintesi, sui due poli

¹ Guglielmo GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* (1984), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 128-129, da cui è tratta anche la citazione immediatamente successiva.

numerici tre e dieci, il primo (fra l'altro) raddoppiato e moltiplicato per il secondo a produrre il totale dei testi di ciascun libro (60), il secondo, dimezzato, combinato con il primo a generare la misura dei sonetti dell'intera raccolta (150). In modo simile le *Rime* di Pomponio Torelli si strutturano sulla compresenza di molteplici e ricorrenti fattori numerici e dei corrispondenti valori simbolici e allusivi: il numero dieci, insieme ai suoi fattori primi, cinque e due, e alla sua prima potenza (100), e il numero dodici, con i suoi divisori tre, quattro e sei, «parametri esterni che pur sono, innegabilmente, modelli euristici della scrittura lirica in quanto finalizzata a libro».²

Il canzoniere torelliano, così come appare nell'ultima versione a stampa, verosimilmente approvata dall'autore (Parma, Viotti, 1586), è suddiviso in due parti rispettivamente di 121 e 24 componimenti, cui segue un'appendice di 13 rime «capi-tate dopo l'essere finito il libro di stampare» e «poste dopo l'altre senza [...] ordine alcuno»,³ per un totale di 158 liriche. Se il numero complessivo dei testi e il bilanciamento proporzionale delle due parti non lasciano trasparire a prima vista rimandi a modelli autorevoli, una più attenta analisi rivela al contrario la presenza di principi dispositivi semanticamente rilevanti. La prima parte, in particolare, presenta una complessa architettura calcolata secondo una geometria tanto rigorosa e solennemente scandita da renderla probabilmente un *unicum* nella letteratura italiana fino a quel momento. Dei centoventuno testi della prima parte, i componimenti 1-120 sono ripartiti in dieci sequenze formate, in successione, da dieci sonetti, da un componimento madrigalistico e da una canzone o una canzone sestina; dieci serie, dunque, di dodici testi disposti secondo uno schema ripetuto, nel quale intonazione e misura del madrigale individuano una sorta di 'tempo d'attacco' *ante litteram* attraverso cui si determina l'apertura dal prolungato recitativo dei sonetti al canto disteso dei metri lunghi finali, mentre la canzone assume una funzione di ricapitolazione tematica e talvolta di prolessi rispetto alla sequenza successiva. A chiusura di ogni sequenza, inoltre, le sestine si avvicendano alle canzoni secondo una cadenza ternaria (dattilica): si hanno perciò nel complesso sei canzoni e quattro sestine, queste ultime collocate al termine della prima, della quarta, della settima e della decima sequenza, come altrettanti accenti o come pilastri posti a sorreggere tutto l'edificio della prima parte.

² Ivi, p. 129.

³ TORELLI, *Rime*, p. 263.

Con il ricorso a tale *dispositio*, esito di un ripensamento avvenuto fra la redazione attestata dal manoscritto napoletano delle *Rime* e la prima edizione a stampa del 1575,⁴ Torelli non soltanto ha inteso mantenere la proporzione fra sonetti e componimenti di altro metro fissata in ciascuna partizione degli *Amorum libri* (50/10), raddoppiandone però le dimensioni (100 sonetti/20 componimenti di altro metro), ma ha armonizzato la scansione della raccolta rispetto al modello⁵ limitando l'escursione metrica, inserendo le sestine con funzione di elemento ritmico nella progressione della raccolta e, più in generale, concependo un impianto lirico sequenziale costituito da unità semantiche intermedie fra il singolo componimento e la silloge ordinata, fra testo e macrotesto, ideali 'capitoli' chiusi e reiterabili che, concatenati tramite agganci stilistici e tematici, conferiscono continuità all'insieme e al contempo individuano anche per il libro di rime una partizione interna paragonabile ai canti dell'epica o agli atti e alle scene della tragedia.⁶ L'armonia del «numero», che «di sua natura rapisce gli animi nostri» – come si legge nel *Trattato della poesia lirica* a proposito del ritmo del verso poetico – e che «ci è data non per il piacere ma per comporre il dissonante circuito che fa l'anima e ridurla a un conveniente concetto»,⁷ diviene così concetto esteso dalla considerazione dell'*ars* versificatoria

⁴ Si tratta del ms. XIII.D.19 della biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli e dell'edizione *Rime Amoroze*, Parma, Seth Viotti, 1575, testimoni descritti nella *Nota al testo* delle *Rime* torelliane.

⁵ Anche negli *Amorum libri*, «come dimostrano i numeri d'ordine delle occorrenze non sonettistiche [...], criterio costante è quello di articolare la materia per piccoli nuclei di sonetti, da un massimo di 7 a un minimo di 3, intervallati da metri di altro tipo, convocati in funzione di perni strutturali e di interna 'paragrafatura' del romanzo amoroso» (Riccardo BRUSCAGLI, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, vol. III, *Il Quattrocento*, parte II, p. 459). L'analisi degli *exempla* sui quali Torelli ha improntato la costruzione del proprio canzoniere andrà tuttavia senz'altro estesa, in considerazione dell'ecllettismo intellettuale del Conte e nell'ottica di una più sistematica valutazione del petrarchismo-bembismo torelliano. Non poche affinità si riscontrano infatti con le *Rime* di Bembo: oltre a quanto si dirà in seguito, si noti che la misura delle *Rime Amoroze* secondo la redazione del manoscritto napoletano è di 138 componimenti (110+28), pari a quella della seconda edizione delle rime bembiane (Venezia, Nicolini da Sabio, 1535; 110 erano i testi della prima edizione, del 1530), e che nella redazione del 1586 si registra un mutamento di direzione dopo il componimento 134, altezza alla quale si interrompe il canzoniere vero e proprio di Bembo (cfr. per quest'ultimo aspetto Simone ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 3). Si tenga inoltre presente che il numero boiardesco 180 è ripreso anche dalla terza e postuma edizione delle rime di Bembo (Roma, Dorico, 1548: 179 liriche + le *Stanze*).

⁶ Se non altro in termini ideali e sul piano della ricerca, a quest'altezza cronologica, di una pari dignità fra lirica e modi poetici aristotelici, dal momento che negli anni a venire, nella pratica scrittoria, Torelli opererà per componimenti tragici non espressamente suddivisi in scene ed atti.

⁷ TORELLI, *Trattato della poesia lirica*, rispettivamente p. 570 (I) e p. 633 (V; ma si legga per intero quest'ultimo passo: «Perché sicome il ritmo et harmonia di contrari si costituiscono, né per ciò in-

alla costruzione dell'intero libro di rime, anche per il tramite delle sezioni liriche intermedie. In altri termini, Torelli concepisce l'aspetto macrotestuale del canzoniere come una struttura sostanzialmente conforme ai testi da essa ordinati, cui poter applicare norme e prassi specifiche del componimento individuale, finanche del segmento del singolo *textus*, in un gioco di ingrandimento/rimpicciolimento speculare (o, se si vuole, di *mise en abîme* metrico-stilistica). Se la poesia lirica «con certa regola tempera e l'animo e'l corpo nostro» poiché «mostra con l'esempio dell'harmonia e moto de i Cieli la bellezza vera dell'huomo, che in una proportione e leggiadria e d'animo e di corpo consiste»,⁸ allo stesso modo la silloge dei testi poetici dovrà essere organizzata come un corpo dalle membra armoniosamente disposte, necessario involucro volto a dar misura agli impulsi che agiscono al suo interno, a controllare i movimenti di un'anima che si vorrebbe temperata e non più esposta al soverchio delle passioni. A riprova, le dieci collane di dodici testi sono suggellate da un poemetto di venti ottave, il componimento 121, testo fondamentale per comprendere l'ideologia dell'intera raccolta, il quale, oltre a recuperare nella sua dimensione, raddoppiandolo, il numero dieci, fa sì che il principio ordinatore delle sequenze venga rispecchiato dalla macrostruttura che le contiene: la singola sequenza così come la prima parte risultano in tal modo composte da dieci unità testuali fra loro ometriche, seguite da una coda di diverso metro con valore di *summa* stilistico-tematica.⁹

Più libera si presenta invece la struttura della seconda parte, dove non viene mantenuta la proporzione fra metri che caratterizza la prima sezione né tanto meno vengono poste in rilievo serie di testi ben sagomate, ad eccezione della compagine di cinque egloghe (testi 139-143) in cui sono impiegati alternativamente i metri dell'ottava e della terzina¹⁰ ulteriormente incorniciati da un capitolo di ambien-

quanto contrari ma come fatti concordi e vero numero et harmonia partoriscono, così per la loro contraria dispositione le nostre contrarie passioni si suscitano, che poi con la vera misura de i moti e concorde consenso delle voci a pace si riducono. Perché la vera harmonia, secondo i migliori Platonicis, è la temperanza dell'animo, il che et in molti lochi e nel *Timeo* ci mostra chiaramente lo stesso autore, dicendo che la Musica ci è data non per il piacere ma per comporre il dissonante circuito che fa l'anima e ridurla a un conveniente concento»).

⁸ Ivi, pp. 655-656.

⁹ Sotto questo aspetto manca però nell'impianto della prima parte quel tramite fra decina di testi e metro lungo finale che nelle singole sequenze è rappresentato dal madrigale: ritengo che Torelli abbia a tal proposito voluto rimarcare più nettamente, con un *a parte*, la separazione fra i 'movimenti' delle sequenze e la stasi riflessiva rappresentata dal componimento 121.

¹⁰ Fa tuttavia eccezione la prima egloga (testo 139), in lasse di endecasillabi sciolti.

tazione pastorale e da un altro testo in ottave (testi 138 e 144). Si crea pertanto una dialettica fra principi strutturali compresenti, in virtù della quale la seconda parte mitiga il rigore della prima e si apre a differenti inserzioni ed esperienze. Connettore essenziale fra le due porzioni delle *Rime* risulta però, ancora una volta, il simbolo numerico: oltre alle cinque egloghe che, conformemente alla tonalità 'in minore' della vena bucolica torelliana, ripropongono il numero dieci, per dir così, dimidiato, il penultimo componimento della raccolta consta di dodici ottave e occupa non a caso la posizione 144 (dodici al quadrato);¹¹ i testi della seconda parte, inoltre, se si eccettuano dal computo le tredici rime dell'appendice «poste dopo l'altre», sono complessivamente ventiquattro, e si aggiunga poi che il *Sogno del Perduto*, poemetto di notevole impegno che costituisce senza dubbio il vertice espressivo delle *Rime*, è composto da cento ottave, con richiamo ai cento sonetti della prima parte e alle venti ottave (anch'esse a chiusura di sezione) del componimento 121.

La corrispondenza numerologica fra le due parti induce fin da subito a considerare le *Rime* come organismo unitario, che non fonda la propria bipartizione su vita e morte di madonna (cfr. il sonetto 127) ma che al contempo, nonostante l'apertura tematica e la pluralità di voci liriche (cfr. in particolare i testi 133 e 137), non propone quella cesura a volte netta fra un canzoniere amoroso vero e proprio e una raccolta di rime di corrispondenza o occasionali che si osserva in varie raccolte cinquecentesche;¹² a consolidare l'impianto intervengono poi tutte le principali tipologie di connessioni interne, sviluppate a partire da un'avvertita assimilazione dei collegamenti fra i *fragmenta* del *Canzoniere* petrarchesco. Troviamo così connessioni di trasformazione e di equivalenza – per utilizzare la terminologia a suo tempo proposta da Marco Santagata –¹³ tanto a livello stilistico-formale (come la ripresa di rime o parole rima) quanto sul piano logico-contenutistico (ad esempio la presenza di costellazioni lessicali in componimenti susseguenti, modalità che ricorda l'uso delle *coblas capfinidas* della tradizione provenzale, o più in generale la ripresa a distanza di temi o sintagmi): questi *links* sono utilizzati in maniera intensiva da Torelli sia come mezzo per allacciare le fila di una raccolta la quale, fondata

¹¹ La raccolta può anche essere letta secondo la partizione 144 – 1 (il *Sogno*) – 13 (l'appendice).

¹² Cfr. almeno ALBONICO, *Ordine e numero*, cit., pp. 1-46 e Roberto FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, in particolare pp. 23-80.

¹³ Il rimando è a Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, Liviana, Padova, 1979. Si vedano anche le osservazioni di Silvia LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, in «Strumenti critici», XIII (1979), 39-40, pp. 265-300 (il canzoniere di Della Casa era del resto ben presente al Torelli).

sulle epifanie dei sentimenti piuttosto che su azioni e casi amorosi, tenderebbe per le sue stesse premesse teoriche a scoprire spesso debolezze nei congegni di strutturazione narrativa,¹⁴ sia per imitare, ad esempio attraverso l'accostamento di componimenti contrastanti, gli alterni affetti dell'animo, allo scopo di produrre quel temperamento delle passioni con altre passioni in cui l'autore riconosce una finalità essenziale della letteratura.¹⁵

Oltre alla ripresa in funzione strutturante degli stessi fattori numerici e alla stretta contiguità stilistica e tematica fra le rispettive liriche, prima e seconda parte presentano anche una sensibile simmetria metrico-formale: entrambe inaugurate

¹⁴ Cfr. a riguardo Lucia DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 127-128: «da tendenza a muoversi sulla base di formulazioni di pensiero e non di evenienze proprie dell'avventura amorosa, condiziona la struttura interna delle rime, le quali rimangono astratte da uno svolgimento cronotipico definibile».

¹⁵ Sul piano tematico sono soprattutto i componimenti posti all'inizio e alla fine della seconda parte a far percepire la continuità fra le due sezioni della silloge: oltre al *Sogno*, di cui si è detto, e al componimento 144, si vedano i sonetti 122-130 e i madrigali 131-132. A rigore, anzi, soltanto sette componimenti della seconda parte (135, 137, 139-143) si discostano dal «solo soggetto» cui è destinato il canzoniere di Torelli (cfr. *Rime* 145, 75, 1) per mettere in scena, sempre intercalata al canto del personaggio-poeta principale, la passione di altri personaggi. La diffrazione delle voci liriche continua però a celebrare l'esclusività del sentimento amoroso, con l'epitalamio, con il *planctus* in morte dell'amato, con le egloghe e con il dialogo amebeo che inaugura la sezione idillica, il cui *déroulement* con il doppio canto in parallelo ribadisce il concetto di un erotico *unicuique suum* (i poeti lirici antichi e moderni su cui ha termine il *Sogno* – cfr. le ott. 95-99 – sono del resto menzionati richiamando la loro univoca corrispondenza d'amore). Si tratta di una ramificazione controllata che poco concede – in considerazione delle implicazioni etiche e religiose – a certi usi poetici del tempo, di una molteplicità prospettica da intendere non come spinta centrifuga ma come tentativo di definizione di un contesto o di un teatro universale, ancorché solo abbozzato, in cui il Perduto mostra di voler inscrivere la propria vicenda amorosa: nulla di più distante, insomma, se si vuole operare un raffronto interno all'Accademia e fra sillogi sostenute da un analogo richiamo numerologico, dalle *Cento donne* celebrate da Muzio Manfredi (1580). A tale diffrazione amorosa concorre pure la sezione appendiciale: la nota che l'editore vi premette, infatti, con abile sprezzatura (cfr. *supra*) autorizza sì il lettore a includere idealmente i tredici testi finali all'interno della (seconda parte della) raccolta, soprattutto in virtù delle affinità che si instaurano fra questa sezione e i componimenti del canzoniere (si veda, per limitarsi a un solo esempio, il sonetto 151, che allude alla caduta di Troia); tuttavia, la sfasatura cronologica rispetto a quanto precede – che viene esplicitata fin dall'esordio (il son. 146, riferito al viaggio di Torelli nelle Fiandre e in Belgio del 1584) e che colloca il canto amoroso di queste liriche saldamente entro le sponde del matrimonio (cfr. il son. 152, ove riecheggia il nome della moglie Isabella Bonelli) – agisce insieme alla presenza di espressioni tipiche di tutta la compagine delle *Rime* (ad es. «duo begl'occhi» e «fide scorte», 146, 13; «Quel Sol che di mia vita ha sol l'impero», 147, 8; il «mio vivo Sol», 148, 8, ecc.) e di motivi altrove esperiti e qui aggiornati in termini cronotopici (la lontananza dall'amata, il viaggio-esilio, il *locus amoenus* di Montechiarugolo, il ritratto interiore e il ritratto pittorico) non sul piano di una risemantizzazione a posteriori di tutta la raccolta o di una posticcia agnizione dell'identità dell'amata, bensì come mera sostituzione del dato biografico, che non muta la tipologia e la funzione della passione amorosa e dei suoi effetti.

da un sonetto proemiale focalizzato sull'autocoscienza letteraria del personaggio-poeta, le due parti sono entrambe concluse da un componimento in ottave 'a base dieci', come si è visto. Si noti ancora che le ottave del *Sogno*, sostituendo la preghiera alla Vergine o a Dio posta a conclusione di varie raccolte improntate al modello petrarchesco con una preghiera alle Muse e al dio della poesia (che evolve peraltro in una *causarum cognitio* metatestuale dell'impegno lirico torelliano), riconducono circolarmente il lettore all'inizio del canzoniere e in particolare, anche grazie ad alcune tessere lessicali, al sonetto d'apertura, quasi a indicare la condizione di una fruizione ciclica e potenzialmente infinita della silloge.¹⁶ Un ulteriore elemento di sintonia fra sonetto proemiale e *Sogno del Perduto* è forse costituito dal modello bembiano che pare operare in entrambi i luoghi: da un lato, infatti, le *Rime* torelliane esordiscono con un'invocazione alle Muse la quale, anche per mezzo di esibite citazioni, rimanda all'incipit delle *Rime* di Bembo, dall'altro la chiusura della raccolta è affidata alle cento ottave del *Sogno* che richiamano per suggestione numerica, e ancora una volta con raddoppiamento della misura al momento del calco dall'originale, le cinquanta *Stanze* poste al termine delle *Rime* dell'«augel palustre».¹⁷

Il passaggio dal metro del sonetto incipitale alle ottave del poemetto conclusivo, passaggio che si registra tanto nell'*itinerarium* dell'intero canzoniere (componimenti 1 > 145) quanto nello sviluppo delle sue singole parti (componimenti 1 > 121 da un lato e 122 > 144/145 dall'altro), implica anche un altro ordine di considerazioni. Frutto di quella «progressione di dignità formale» che nei *Rerum vulgarium fragmenta* individua la «ascesi» dal sonetto d'apertura alla canzone alla Vergine e che si traduce anche in «una specularità binaria entro le due porzioni in parallelo: da sonetto a sonetto» nella prima parte, «da canzone a canzone» nella seconda,¹⁸ la tensione verso una maggiore nobiltà espressiva assume in Torelli i sembianti di una dialettica fra generi, in primo luogo fra poesia lirica e poesia epica. L'innalzamento della lirica in direzione dell'epica che il vettore metrico delle *Rime* pone in evidenza trova infatti rispondenza nella preghiera iniziale alle Muse, chiamate a sostenere lo

¹⁶ Cfr. *infra*, n. 44.

¹⁷ Così è definito il Bembo al termine della rassegna di poeti su cui si conclude il *Sogno* stesso (cfr. TORELLI, *Rime*, p. 261, 145, 99, 8). Le *Stanze* sono poste a chiusura della terza edizione delle *Rime* bembiane (cfr. *supra*). Se ne veda ora l'edizione moderna Pietro BEMBO, *Stanze*, a c. di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

¹⁸ Guglielmo GORNI, *Il libro di poesia nel Cinquecento* (1989), in ID., *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 194.

stile del poeta mentre questi si accinge ad affrontare l'alta materia del proprio canto e a «sfogar l'acerbo [...] dolore»¹⁹ che accompagna l'amore per la donna-Sole. Coniugato con il contesto e con le canoniche finalità della poesia amorosa, il *tópos* dell'*invocatio ad Musas* anticipa i numerosi riferimenti all'epica rintracciabili nella raccolta: Torelli vi sublima i dilemmi passionali dei propri casi amorosi leggendoli sulla filigrana delle peregrinazioni di Ulisse, come avviene nel sonetto 116; paragona il proprio ardore all'incendio di Troia nei sonetti 64 e 128 (e si noti, per inciso, che la ripresa dello stesso argomento fra prima e seconda parte è accompagnata qui dal raddoppiamento aritmetico, 64 > 128); inserisce eleganti allusioni alla materia dei poemi classici, come mostra ad esempio il sonetto 76, nel quale il marito dell'amata è ritratto con le sembianze del Pirro virgiliano nell'atto di assaltare la reggia di Priamo, mentre «vibrando tre lingue al sol si gode | Degli occhi»²⁰ della donna. Soprattutto, nel *Sogno del Perduto* la vena lirica torelliana viene misurata dallo stesso Apollo in rapporto a movenze e modelli dell'epos classico:²¹ al poeta che aveva richiesto alle dive eliconie, alla metà esatta del processo onirico, il dono di un'eloquenza in grado di celebrare «Gli antichi heroi, gl'invitti semidei» sì che «Si svegli Europa al suon de i chiari figli, | E per la libertà la lancia pigli», il dio della poesia – e del Sole, e perciò della donna-Sole, secondo una sintesi che non può che rafforzare il *vaticinium* finale – risponde infatti:

Poco ti giova, perché indarno ardisca
 Di Catone e di Giulio i divers'atti
 Spiegar in carte, e d'altra gente prisca
 I buon' consigli, i valorosi fatti;
 Convien che in rime i propri gesti ordisca,
 E l'impresе domestiche tue tratti;
 Quivi duce e guerrier, scrittore e scritto
 Sarai tu stesso, e vincitore e vitto.

Quivi di lunghe guerre e brevi paci,
 Quivi potrai de i caldi tuoi desiri,

¹⁹ TORELLI, *Rime*, p. 16 (1, 10).

²⁰ Ivi, p. 110 (76, 12-13).

²¹ Non va peraltro dimenticato che la stessa tipologia del sogno divinatorio quale elemento di progressione dell'*actio* narrativa o drammatica è un procedimento di matrice marcatamente epica, in secondo luogo tragica (lo rileva anche DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma*, cit., p. 116). A questo proposito rimando in generale a *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a c. di Silvia Volterrani, introduzione di Lina Bolzoni e Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003.

De le speranze deboli e fallaci,
 Tesser l'histoire, e de i gravi martiri,
 Di morte gioie e di pene vivaci;
 Quivi potrai di lagrime e sospiri,
 Di furori, d'error', di colpe ree,
 Lunghe Enèidi far, lunghe Odissee.²²

Più in generale, anche l'insistenza sui numeri dodici e ventiquattro potrebbe evocare il numero dei canti dei poemi epici classici. Ampliando lo spettro d'osservazione e trascorrendo dai poemi eroici ai romanzi di cavalleria, che il Perduto amava e di cui il regesto della sua biblioteca annovera a più riprese la presenza,²³ si può

²² TORELLI, *Rime*, pp. 256-257 (145, 85-86). La citazione che precede è tratta da p. 244 (145, 51, 6-8). Si leggano, sempre in relazione al responso di Apollo, anche le ott. 70-71 alle pp. 250-251: «Altri di dura, adamantina scorza | Marte coperto, e'l volto di Medusa | Mostri impresso ne l'egide, e da forza | Ogni giustizia, ogni ragion delusa; | E quasi fiamma che gran vento ammorza, | Per rabbia la pietà da i petti esclusa; | E faccia sì che l'aere e'l ciel rimbombe | D'urli, di stridi, di tambur', di trombe. || Tu la guerra ch'Amor, sotto tranquilla | Pace, fiera, aspra, a' suoi seguaci indice, | E da una sola picciola favilla | Canterai come ardente fiamma elice, | E come il foco in lagrime distilla, | E'l ghiaccio in foco volge, e qual phenice | Gli affetti intensi e duri al caldo purga, | Perch'huom più bel per le sue man' risurga». E nell'impeto delle battaglie d'amore, e di queste soltanto, che il personaggio-poeta potrà descrivere le proprie *res gestae* (si noti la contiguità tematica con i sonetti menzionati più sopra a testo): «Qual s'armò contro'l ciel, di pensier' sciocchi | Colmo, Tipheo, di buon consiglio privo, | Il tuo voler tal contro quei begli occhi | S'armerà d'un piacer fallace e schivo; | Ma pur converrà al fin che giù trabocchi | Nel centro del tuo cor: qui morto e vivo, | Standosi sempre a la ragion rubello, | Farà del petto un novo Mongibello. || Né sì bella cagion d'arder già Troia, | Quando di novo arsa e distrutta fue, | Ebbe, né'l crudel prese tanta gioia | Neron, veggendo arder le mura sue, | Quanto d'ogn'aspro tuo tormento e noia, | E de le chiuse ardenti fiamme tue, | Goderà udendo i pianti e le querele | Quella, non so qual più, bella o crudele. || Né tante pene il figlio di Laerte | Sofferse mai, né tante quel d'Anchise, | Non l'African che per vie chiuse è incerte | Passò e ne l'alp'il ferro e'l foco mise, | Quante ne veggio a te dal cielo offerte, | Mentre le voglie tue sparse e divise | Ti porran guerra perigliosa inanzi, | Ove non so s'altro che morte avanzi. || Qual la vorace Scilla tra le salse | Onde, o Cariddi di sommerger vaga, | Qual canto di Sirene legno assalse, | O l'arte di Calipso o d'altra maga, | Tal tra gli errori e tra l'imagin' false | Quel signor che del pianto altrui s'appaga | Del viver tuo, dove'l periglio ceta | La maggior Sirte, volgerà la vela»; ma subito dopo la risemantizzazione della materia poetica eroica e storica si volge già verso la tradizione mitologico-erotica che trova alimento nelle *Metamorfosi* ovidiane (anche in questo caso con rimando a vari componimenti della prima e della seconda parte): «Quindi l'ardir, l'ingegno e l'human'arti | Veggio che per uscir indarno chiedi; | Non Hercol quindi, non Dedalo trarti, | Non potria il dio che giunge l'ali a i piedi. | Questo mio canto ch'odi a consolarti | Gioverà sol, questo liquor che vedi: | Ché piangendo in soavi e dolci tempre, | Sfogarai'l duol che t'è per strugger sempre. || Tal Philomena dolcemente piagne, | Tal su l'aurora si lamenta Progne, | E risonar le case e le campagne | Fan membrandò l'antiche lor vergogne; | Tal tortore, s'avvien che la scompagne | Bon sagittario, con agre rampogne | Chiama il marito, e del fato maligno | Tal presso a morte si lamenta il cigno» (ivi, pp. 254-256, ott. 79-84).

²³ Cfr. Cornelia BEVILACQUA-Gabriele NORI, *Libreria di quasi tutte le professioni di scienze arti et facultà. La biblioteca di Pomponio Torelli*, Montechiarugolo, s.e., 2008 e Stefania CECCHETTI, *Una biblioteca*

notare in tal senso un dettaglio suggestivo. Il componimento 83 delle *Rime* è incardinato sull'acrostico GRIDONIA, nome scarsamente documentato dall'anagrafe anche letteraria dell'epoca, che verosimilmente allude alla bellissima Gridonia del ciclo iberico dei Palmerines, oggetto dell'amore del valoroso Primaleone, figlio di Palmerino d'Oliva e Polinarda.²⁴ Pare plausibile che il nesso fra il personaggio romanzesco e la donna-Sole sia da ravvisare nell'*interpretatio nominis* di Gridonia proposta già dall'edizione originale, secondo cui il nome deriva da *gridar* nel senso di 'piangere':²⁵ verrebbe così a costituirsi un solido rimando all'inizio della vicenda amorosa, dal

erudita del Cinquecento: l'inventario dei libri letterari e storici di Pomponio Torelli (1539-1608), in «Italia medioevale e umanistica», XXXIX (1996), pp. 301-394: in entrambi i lavori viene osservato come i poemi costituissero una parte consistente dei volumi di poesia in volgare posseduti dal Conte.

²⁴ Insieme a quello di Amadís de Gaula, il ciclo romanzesco dei Palmerines fu uno dei più celebri all'interno del repertorio dei *libros de caballerias*: iniziato nel 1511 con la pubblicazione del *Palmerin de Oliva* e seguito l'anno successivo proprio dal *Primaleón* (attribuito come il precedente allo spagnolo Francisco Vázquez) e nel 1533 dal *Platir* (composto forse da Francisco de Enciso Zárate), il ciclo conobbe una prosecuzione ad opera di autori portoghesi con il *Palmeirim de Inglaterra* di Francisco de Morais (1544 ca.), il *Duardos de Bretanha* di Diogo Fernandes (1587) e il *Clarisol de Bretanha* di Baltasar Gonçalves Lobato (1602). Torelli poteva attingere tale materia dalle traduzioni e dai rimaneggiamenti apparsi nel corso del secolo soprattutto a Venezia, nonché dalle autonome continuazioni e aggiunte in lingua italiana. Nel regesto della biblioteca del Perduto figurano numerose opere afferenti al ciclo palmeriniano (cfr. BEVILACQUA-NORI, *Libreria*, cit., *ad indicem*): la «Historia di Palmerino d'Oliva» (la cui *princeps* in italiano è quella pubblicata a Venezia da Michele Tramezzino nel 1544), «Il cavaglier Flortilo» (Venezia, Tramezzino, 1554), due edizioni del «Primaleone» (una della quali sarà probabilmente il *Primaleone, nel quale si narra a pieno l'istoria di suoi valorosi fatti et di Polendo suo fratello; tradotto dalla lingua spagnola, nella nostra buona italiana* edito per la prima volta nel 1559 a Venezia del medesimo Tramezzino, mentre l'altra potrebbe essere identificata con la versione in ottave di Lodovico Dolce *Primaleone figliuolo di Palmerino*, Venezia, Sessa, 1562, con la *Historia di Primaleone, nella quale si narra a pieno de' suoi valorosi fatti...*, Venezia, Arrivabene, 1584 o addirittura con il *Primaleon. Los tres libros del muy esforçado cavallero Primaleon et Polendos su hermano, hijos del emperador Parmerin de Oliva* curato da Francisco Delicado, Venezia, Nicolini da Sabio, 1534), il «Terzo libro di Palmerino d'Inglitera e Floriano suo fratello» (prima ed.: Venezia, Francesco Portonaris, 1559), la quarta parte del *Primaleone* composta da Mambrino Roseo (prima ed.: Venezia, Tramezzino, 1560), la *Seconda parte et aggiunta novamente ritrovata al libro di Platir, valoroso principe, figliuolo del gran Primaleone imperador di Grecia* (Venezia, Tramezzino, 1560), la «Historia del Flortiro» (Venezia, Porta, 1581), infine *L'impresie et torneamenti, con gli illustri fatti d'arme di Primaleone figliuolo dell'inuito imperator Palmerino* del Dolce (Venezia, Sessa, 1597, ristampa dell'edizione del 1562).

²⁵ Cfr. *Primaleón: Salamanca, 1512*, a c. di María Carmen Marín Piña, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 134 (cap. LXII): «Y el día que la bautizaron pusiéronle por nombre Gridonia porque en aquella tierra (que) dizen por el llorar gridar y lloros pusiéronle nombre Gridonia». E cfr. *Primaleone, nel quale si narra a pieno l'istoria di suoi valorosi fatti, et di Polendo suo fratello; tradotto dalla lingua spagnuola, nella nostra buona Italiana* [da Mambrino Roseo da Fabriano]. *Nuovamente da molti errori corretto, et ristampato*, in Venezia, Per Comin da Trino di Monferrato, 1563, cc. 121r-122r: «De la Duchessa giovane sua moglie ne le vennero tosto i dolori del parto: et fece una figliuola femina bellissima; a la quale, perché nacque in quel tempo doloroso, et chiamano il piangere in quelle parti gridare, posero nome Gridonia». E cfr. ivi, a cc. 136r-v, il ritratto affine di Gridonia con il leone.

momento che le *Rime* si aprono appunto sul motivo del pianto dell'amata.²⁶ Allusivamente, dunque, il componimento 83 da un lato si inserisce nella trama di riferimenti alla materia poetica e romanzesca che costellano la silloge (anche per il ricorso al metro dell'ottava singola, caso unico all'interno della raccolta),²⁷ dall'altro rinvia a distanza all'esordio del canzoniere, riprendendo i motivi eminentemente lirici del pianto e del fuoco d'amore e accentrando di nuovo l'attenzione del lettore sul nucleo semantico dell'eccesso delle passioni. L'artificio è reso ancor più raffinato dalla collocazione del componimento: posto già dalla prima stampa a seguire il sonetto 81, che declina il *tópos* lirico del ritratto muliebre, e il sonetto 82, nel quale, in *pendant*, il poeta loda l'effigie dell'amata impressa nel proprio animo, l'ottava 83, manifestando le bellezze interiori del «bel Sole»,²⁸ perfeziona un tritico che lo pseudonimo letterario della donna tracciato dalla penna del poeta impreziosisce di un'ideale e concettosa didascalìa.²⁹ Il caso del componimento 83 mostra perciò non solo come riferimenti al poema o al romanzo possano interagire nelle *Rime* con alcuni elementi lirici di consolidata tradizione, ma anche, su un altro piano, come il gusto di Torelli per l'artificio si manifesti al livello macrotestuale della *dispositio* dei singoli testi e al contempo sul piano della tessitura retorica dei componimenti.³⁰ Si confrontino a quest'ultimo riguardo, quali ulteriori esemplari del «manierismo cerebrale»³¹ di Torelli, di preferenza concentrato in brevi ma densi saggi

²⁶ Cfr. i sonetti 5-10 (TORELLI, *Rime*, pp. 20-25). Il gusto per l'acrostico cifrato trova luogo anche negli *Scherzi*: il terzo madrigale dell'edizione a stampa Viotti – il primo madrigale amoroso, dopo i due testi di dedica *A Licori* e *Al libro* – lascia infatti trasparire, per mezzo appunto di un acrostico, il nome SVLPITIA, anch'esso di otto lettere, che rinvia all'oscura figura di «Sulpitia Borona» o «Berona» indicata come dedicataria dell'opera nel ms. Parm. 62 (cfr. la *Nota al testo* in TORELLI, *Scherzi poetici*).

²⁷ Un'altra ottava spicciola, presente nel manoscritto napoletano delle *Rime*, venne espunta da Torelli al momento di allestire la *princeps* (cfr. TORELLI, *Rime volgari extravaganti*, p. 463).

²⁸ Appellativo che ricorre con frequenza nelle *Rime*.

²⁹ Si noti che la donna non viene mai nominata nel corso del canzoniere. Fini osservazioni sulla topica del ritratto nelle rime torelliane, e su questa sequenza di testi in particolare, si leggono nel saggio di Federica Pich contenuto nel presente volume.

³⁰ Nel manoscritto napoletano delle *Rime* il componimento era collocato tra gli attuali sonetti 67 e 68: si instaurava, in quella sede, un legame particolarmente efficace con l'explicit del son. 67 («Così mi sto, né vita ho se non quando | Da desio naturale e d'Amor scorto | *Vengo a vedervi*: a lei [l'anima del poeta] m'unisco, e vivo», p. 97, corsivo mio), cui la descrizione delle virtù interiori dell'amata, dispiegata nell'ottava, faceva seguito mostrando anche al lettore l'oggetto dell'estasi del personaggio-poeta.

³¹ La definizione è di Bruno BASILE, *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, Roma, Bulzoni, 1978, vol. II, *Forme e istituzioni della produzione culturale*, a c. di Amedeo Quondam, p. 130 («manierismo cerebrale, ma non inquieto» è la definizione completa).

di virtuosismo, il sonetto 28, in cui la prassi del centone petrarchesco è combinata con la tipologia del sonetto a rime identiche, e il sonetto 152, che, collocato nell'appendice delle *Rime*, esplicita forse per ammenda il nome della moglie di Pomponio, Isabella, ricorrendo alla tecnica di illustre ascendenza classica e volgare del dialogo con Eco.³²

Riprendendo le fila del discorso, a ben vedere tutta la concezione lirica torelliana trae linfa da una confluenza di generi poetici che determina l'interazione non soltanto di epica e lirica, ma anche di lirica e tragedia. Quest'ultima *liaison* è sancita a livello teorico dal *Trattato della poesia lirica*; d'altra parte, già la pubblicazione della *Merope* segnerà come il rapporto possa essere invertito, le tragedie torelliane ricorrendo spesso al «patrimonio espressivo legato anche a temi specifici» della poesia amorosa, «a 'pezzi' che, già eseguiti nel corpo lirico, si ritrovano/ripetono in quello tragico»: ³³ basterebbe al proposito citare il sintagma «folle ardir», fra i più

³² Si tratta di tecniche entrambe diffusissime in Italia e in Europa, di cui Torelli non manca di far mostra all'interno del proprio repertorio artistico. Per quanto riguarda il centone, Torelli si mostra (naturalmente) assai rigoroso nel rispetto delle regole del genere, sinteticamente formalizzate da Ausonio in un passo dell'epistola proemiale ad Assio Paolo premessa al *Cento Nuptialis*: «et si pateris, ut doceam docendum ipse, cento quid sit, absolutam. uariis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens «medio» cum medio, nam duos iunctum locare ineptum est, et tres una serie merae nugae. diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit uersus heroicus, conuenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chórico aut «sequatur post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro» (cfr. Decimi Magni AUSONII Burdigalensis *Opuscula*, recensuit Sextus Prete, Leipzig, Teubner, 1978, p. 160, 24-32; si veda inoltre, sul piano della teoria contemporanea al Conte, soprattutto Henri ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, ab Henr. Stephano selecta et illustrata. Cum eiusdem praefatione, in ID., *Parodiae morales* [...] *In poetarum vet. sententias celebriores...*, s.l., 1575). Per la tipologia del dialogo con Eco, di cui ebbe ad occuparsi anche l'Imbriani saggista, si rimanda per un quadro d'insieme a Elbridge COLBY, *The Echo-Device in Literature*, New York, New York Public Library, 1920 (rist. dell'ed. pubblicata in «Bulletin of the New York Public Library», nov.-dic. 1919), a John HOLLANDER, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1981, a Giovanni POZZI, *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 93-102 e da ultimo a Véronique GÉLY-GHEDIRA, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000, per le fonti classiche ad Alessia BONADEO, *Mito e natura allo specchio. L'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa, Ets, 2003, in particolare pp. 57-123, mentre per la letteratura volgare, e soprattutto per la presenza dell'artificio nella poesia pastorale, a Roberto PUGGIONI, *L'eco responsiva nella drammaturgia pastorale e nel "Pastor Fido"*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a c. di Elena Sala Di Felice, Laura Sanna e Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 199-216, a Elisabetta SELMI, *Classici e moderni nell'officina del "Pastor fido"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, *passim*, e a Laura RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 241-249; riferimento teorico coevo al Perduto è in questo caso Angelo INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a c. di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 18-20.

³³ Vincenzo GUERCIO, *Dalla Merope al Polidoro: sulla storia del tragico torelliano*, in TORELLI, *Teatro*, p. XI.

insistiti e semanticamente densi delle *Rime* e degli *Scherzi*, cui Gismonda ricorre per indicare la propria passione nel *Tancredi*.³⁴ La «Lirica Poesia», scrive Torelli nel *Trattato*, è «imitatione d'affetti e costumi, fatta con diversa sorte di versi, congiunti nello stesso tempo con ritmo et harmonia, per purgar l'animo da quegli affetti ch'ella proposti s'avea d'imitare»: ³⁵ attraverso 'l'orrore' e 'la pietà' che da questa imitazione scaturiscono, la poesia induce nel fruitore quel temperamento delle passioni cui tutta la letteratura deve mirare per adempiere alla propria funzione sociale. Discende da qui la sovrapposizione fra modi poetici, estesa anche all'applicazione al romanzo delle *Rime* di stilemi compositivi tipici della tragedia: così come da un lato la catarsi aristotelica si traduce in ambito lirico nella purificazione delle passioni smodate, troppo involte nel fango del carcere terreno, dall'altro la riflessione teorica sul personaggio mezzano influenza l'ideazione del protagonista della vicenda amorosa, ritratto nel dilemma che viene a inscenarsi tra «empie» e «caste voglie», ovvero tra passioni che possono scortarlo sul «destro, ereto sentiero» diretto alla «vera patria» celeste o al contrario condurlo fra «da lagrimosa e mesta gente» dei «luoch'infernì». ³⁶

La mezzanità è condizione necessaria affinché il lettore possa immedesimarsi con il personaggio-poeta e compiere a sua volta un percorso di affinamento interiore. Se la poesia è «forza occulta con la quale a guisa di calamita Dio a sé rapisce i Poeti, e per mezzo de i Poeti tira a sé gli animi di chi gli ascolta», ³⁷ lo scrittore, ispirato da Dio, agisce nei confronti del lettore come *medium* divino, anzi quasi per dantesca investitura celeste, reduplicando la funzione che la donna amata svolge

³⁴ TORELLI, *Tancredi*, p. 194 (v. 2541).

³⁵ ID., *Trattato della poesia lirica*, VII, p. 649. E cfr. Agnolo SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, p. 92: «il fine de la poesia generalmente [...] apparisce questo: mediante alcuni affetti inserti negli animi umani, fare in loro purgazione de' contrarii affetti che per la contrarietà star con quegli non possono. [...] Mostriamo i fini de la poesia potersi prendere variamente: la favola simile fatta al vero, fine de l'altre parti; l'inserire gli affetti et il purgare, fini come operazione di tutto il poema; gli affetti inserti e gli affetti purgati, fini come opere rimanenti dopo le operazioni passate; il piacere fine non vero, ma accidente de' veri fini, degli affetti eccitati e de la purgazione. Ma perché il fine di ciascuna cosa è quello che è del tutto, e l'operazione è a fine de l'opera la quale è l'ultimo fine, e la purgazione degli altri termina i primi affetti contrarii, séguita che la purgazione degli affetti sia l'ultimo fine de la poesia».

³⁶ Si tratta di passi tratti dalle *Rime* torelliane, rispettivamente da p. 45 (25, 6), p. 133 (97, 6), p. 47 (27, 8; l'espressione si legge anche nel *Sogno*, 1, 2, p. 226), p. 167 (121, 16, 1), p. 164 (121, 9, 1) e p. 253 (145, 77, 2).

³⁷ TORELLI, *Trattato della poesia lirica*, II, p. 589; e cfr. su questo aspetto la premessa di Gianluca GENOVESE al *Trattato*, p. 564.

invece nei suoi confronti. È infatti per il tramite della donna, come dichiara il componimento 121, che Dio guida il poeta e lo induce a seguirlo:

Non m'ha di così bella e dolce spoglia
 (Com'a te parve) il sommo Dio vestita
 Perché tu sia troppo honorata spoglia
 De l'avversario suo ne l'altra vita,
 Ma perché dal terren carcer ti scioglia
 Per me a mirar la sua beltà infinita.³⁸

Il personaggio-poeta dovrà avere pertanto come oggetto della propria mimesi la donna-Sole, la quale è degna d'esser presa a modello proprio per le alte virtù di cui fa prova. Si legga ad esempio il sonetto 127, nel quale la donna si unisce misticamente a Dio e apprende la finalità del «ben oprar»:

Tal quest'alma del mondo hor pellegrina
 Al ciel, sprezzando il volgo e ria Fortuna,
 Co'l pensier torna, al sommo Sol s'aduna,
 E cela a noi l'alma beltà divina.
 E qual del ben oprar frutto si colga
 Impara quindi, e gode il suo Fattore,
 Benché dal terren carcer non si sciolga;

sicché l'amante può concludere, esplicando ancora una volta la dialettica dell'intera raccolta:

E spero ancor, se, del sovrano Amore
 Accesa, avvien che punto a me si volga,
 Tutto m'infiammi di celeste ardore.³⁹

Si tratta peraltro di una dinamica analoga a quella che si riscontra nel rapporto di sudditanza di natura politica: secondo infatti una nota di commento all'*Alcibiade* di Platone, conservata all'Archivio di Stato di Parma e segnalata da Lucia Denarosi,

³⁸ TORELLI, *Rime*, pp. 161-162 (121, 3, 1-6). È appunto nel componimento 121 che la donna amata – guida ultraterrena, almeno *in votis*, e scorta inferna, quanto meno per immagini – esplica il proprio ruolo di nuova Beatrice, facendo giungere la propria voce da una dimensione estranea al tempo 'interno' del canzoniere, in un momento di stasi e di autoriflessione da parte del poeta che coincide con la cesura fra prima e seconda parte.

³⁹ Ivi, p. 179 (127, 5-14).

«Chi ha da governar bene ha da far i cittadini virtuosi, né pò dar altri quello che non ha, adunque non avendo chi governa virtù non pò ben governare».⁴⁰

Le sequenze di dodici componimenti da cui questo contributo ha preso avvio appaiono allora, alla luce delle osservazioni fin qui condotte, come il corrispettivo metrico-formale del moto continuo e circolare che il poeta compie sforzandosi di imitare l'amata: continuo poiché diuturno deve essere l'affinamento interiore del poeta, ciclico in quanto non destinato a culminare nella conquista di una adamantina, incorruttibile virtù, bensì sempre esposto alla possibilità di repentini *lapsus* (nel senso più ampio, anche religioso, del termine). Semmai, l'approdo finale e duraturo sarà da vedere nella comprensione della necessità di tale quotidiano affinamento, nell'apprendimento dell'esigenza etica e religiosa di una moderazione delle passioni attraverso le passioni stesse: è questo l'insegnamento che, già implicito nella progressione semantica della prima parte delle *Rime*, la donna impartisce espressamente al poeta nel più volte citato componimento 121 e che, per suo tramite, il poeta intende dispensare al lettore, concordemente con quanto espresso nelle coeve lezioni accademiche sulla poetica. Se poi si ravvisa nella prima sequenza, dominata come detto dal tema del pianto, una sorta di 'peccato originale' da cui muove la trama delle *Rime*, ovvero il concepimento di una passione amorosa tutta mondana e sensuale che provoca il dolore dell'amata, la conclusione della silloge torelliana (o meglio di entrambe le sue parti) consisterà nella consapevolezza che spetta alla pratica della virtù governare e correggere tale passione e, data la coincidenza fra «scrittore e scritto» sancita da Apollo, a moderare i movimenti della poesia.⁴¹

Nei numeri con cui il Perduto costruisce il proprio canzoniere saranno allora da vedere le misure simboliche di un percorso di purgazione e ascesi fatto di slanci e ricadute, di brevi paci e fiere ripulse, compiuto attorno alla donna-beatrice; le proporzioni che definiscono l'orizzonte terreno – le geometrie, appunto – nel quale l'uomo deve vivere aspirando ad innalzarsi e a raggiungere la beatitudine nella

⁴⁰ Cfr. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma*, cit., p. 386, n. 219.

⁴¹ Il primo fra i 'sonetti del pianto' delle *Rime* permette del resto, *ab initio*, una lettura metatestuale in virtù della quale la manifestazione all'esterno dei sentimenti del poeta viene a corrispondere a una pratica poetica consacrata interamente ad amore: «Ben vedi, Amor, che'l mio gran foco è tale | Ch'homai non può celarlo humana cura, | Però che'l cor no'l cape, e in van procura | Tenerlo ascoso, ch'ei pur cresce e sale. | Quindi spesso adivien che l'alma frale | Del troppo ardir si pente, e n'ha paura, | Qualhor turbar l'angelica figura | Vede, a cui sol d'honor, non d'altro, cale. | Tu, che co'i suoi pungenti e chiari rai | Dove ti par mi volgi, e sì diversi | Atti e pensieri e voglie nascer fai, | Mostrale almen ch'ella di me dolersi | Non può: ché mio non son, né fui giamai | Dal dì che prima in lei quest'occhi apersi» (cfr. TORELLI, *Rime*, p. 20, son. 5).

vita dopo la morte, senza ripiegare nell'ascetismo e nel totale *contemptus mundi*. Nella ricerca di questo innalzamento spirituale trova ragione l'impiego insistito del numero cento che ricorre sia nei sonetti della prima parte, sia nelle ottave del *Sogno*: riprendendo e dotando di un più profondo significato la diffusa pratica cinquecentesca delle raccolte imperniate su tale dimensione numerica,⁴² mi pare che Torelli abbia voluto richiamarsi in particolare al numero dei canti della *Commedia* dantesca, ciò che peraltro completerebbe il quadro degli intrecci tra lirica e poema registrabili nelle *Rime* (il poema allegorico e spirituale, dopo quello epico-cavalleresco – fra ascendenti classici e declinazioni moderne – e quello erotico di matrice ovidiana). Non per caso allora, nella costellazione di poeti lirici su cui ha termine il viaggio oltremondano del *Sogno* – fitto di richiami danteschi, a cominciare dall'incipit – e, con questo, di fatto l'intera raccolta, Dante viene annoverato non, come ci si potrebbe attendere, in quanto autore della *Vita Nova* o delle *Rime*, ma, in maniera sorprendente, esclusivamente come autore del sacro poema:

Da l'altra parte, chi con fronte smorta
 Vide le furie e Cerbero e l'abisso,
 E i cerchi ov'huom si purga, e con la scorta
 Di Bice tenne in Dio lo sguardo fisso,
 Parea co'l dire e con l'esempio accorta
 La gente fare.⁴³

Introducendo all'interno delle effigi di poeti lirici il Dante della *Commedia*, ponendolo anzi al principio della lirica in volgare, Torelli ha voluto fornire un'indicazione precisa sulla propria idea di poesia e sul proprio agire letterario. Sulla filigrana dell'*exemplum* dantesco Torelli ritrae qui sé stesso, minacciato dall'«abisso» cui le passioni eccessive condannano l'uomo e in costante tensione verso una pratica della virtù (e della poesia) in grado di adempiere al volere divino, alla quale si può accedere tenendo «lo sguardo fisso» verso l'amata e verso Dio;⁴⁴ e come Dan-

⁴² Per una rassegna di tali raccolte cfr. in particolare GORNI, *Le forme primarie*, cit., pp. 129-130 e ALBONICO, *Ordine e numero*, cit., pp. 42-43.

⁴³ TORELLI, *Rime*, pp. 260-261 (145, 97, 1-6).

⁴⁴ Si ricordi in tal senso l'importanza che il motivo degli occhi, nella quasi totale scomparsa del dato fisico-biografico della donna e del poeta, assume in tutto il canzoniere, distendendosi dall'esordio della compagine lirica («Occhi leggiadri, al cui soave ardore | Gli strali temprà Amor, la face accende»: ivi, p. 18, 3, 1-2) fino al precetto apollineo del *Sogno* («Quei duo begli occhi che i profondi abissi | Potrieno rischiarar de i luoch'inferni; | Quei che de i tuoi sì tenebrose eclissi | Non sol faran, ma di splendor gli eterni | Lumi vincer potrien nel cielo fissi, | E far a Cinthia novi oltrag-

te, anche Torelli, con l'etica della propria poesia e con l'imitazione dei movimenti dell'animo, «co'l dire e con l'esempio» insomma, ha inteso fin dalle prime prove della propria arte «accorta | La gente fare».

gi e scherni; | E più dirò, bench'e' parrà menzogna, | Pur faranno al mio carro ira e vergogna; ||
Questi duo ti saran duci e maestri, | E detteranti onde le carte verghi; | Com'Amor gli governi amici
e destri | Canterai, come dolce ivi s'alberghi, | Come tutt'i pensier' bassi e terrestri | Fulgorando
disperda, e perché t'erghi | Dirai come egli a l'alme l'ali giunga, | Com'alzandole a Dio le ricongiun-
ga», ott. 77-78). Sullo sguardo e sull'insegnamento si fonda in sintesi il rapporto fra Torelli e l'amata
(come pure fra Dante e Beatrice): si veda ad esempio il son. 5 sopra citato, intessuto su un reciproco
gioco di sguardi fra il poeta, la donna e Amore.